

LA CRITICA LETTERARIA

L'Ottocento

a cura di Emilio Piccolo

Loffredo&Dedalus

LA CRITICA LETTERARIA

l'Ottocento

a cura di Emilio Piccolo

DEDALUS

Loffredo Editore Napoli S.p.A
Dedalus srl Napoli

Loffredo Editore Napoli S.p.A
via Consalvo, 99 - 80126 Napoli
email info@loffredo.it

Edizioni Dedalus
via Pietro Castellino, 179 - 80131 Napoli
email: mc7980@mclink.it - proteus@mclink.it

I edizione: *marzo 2000*

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale) e/o la diffusione telematica di quest'opera sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

La Critica Letteraria
L'Ottocento

La civiltà romantica

I romantici combatterono violentemente l'Illuminismo borghese, per liberare le anarchiche, caotiche, oniriche e sfrenate forze creative dell'uomo. "Romanticizzare significa dare all'ordinario un senso superiore, al quotidiano un'apparenza di mistero, al cognito la dignità dell'ignoto, al finito una sembianza d'infinito" (Novalis). Il sentimento dell'infinito divenne l'organo proprio della romantica esperienza del mondo. Il Romanticismo abbracciò e mescolò tutti i campi: poesia e arti figurative, storia e scienze naturali, etnologia e psicologia, filosofia e medicina, politica e religione. La vita, che il Classicismo aveva cercato di plasmare in una forma stabile, fu riportata a un illimitato flusso individualistico. Classico è ciò che è sano, romantico ciò che è malato, sentenziò Goethe con un'acredine un po' unilaterale. Ma questa tendenza al caos, che dopo Novalis avrebbe dovuto trapelare attraverso tutta la poesia, importava anche un cospicuo arricchimento creativo, al quale l'ultimo Goethe non si mostrò insensibile. I romantici scoprirono le potenze del subconscio e dell'inconscio: il sogno, il presentimento, il desiderio vago e inespresso, l'elemento magico, maliardo e spettrale, il magnetismo dell'anima e i segreti del mito. Essi si spalancarono avidi alle voci interne della natura, diedero, ispirati, un nuovo concetto e una nuova intelligenza della storia e seguirono il loro grande precursore Herder nel riconoscere l'individualità creativa dei popoli. Erano convinti del diritto e della libertà del singolo, ma al tempo stesso insegnavano a vedere i rapporti organici della collettività. Fichte aveva innalzato l'Io, come personalità volitiva e attiva, a principio creatore del mondo, riconoscendogli la facoltà di produrre dal proprio intimo tutto il reale. Ciò che in questa filosofia era considerato compito precipuo dell'Io, teso nella più attiva coscienza di se stesso, si trasformò nella sensibilità poetica del Romanticismo in una lirica e magica autocontemplazione dell'anima individuale, che vede in se stessa l'adito verso il cosmo. I romantici hanno in comune con Fichte il concetto fondamentale, che l'essenza dell'uomo si realizza e si placa non in questo mondo, ma solo nell'infinito. A questo sentimento-base corrispose la trasformazione dello statico del dinamico, dell'essere nel divenire. Lo stile e il linguaggio romantici si sforzano perciò di esprimere tutto ciò che è remoto, segreto, indefinibile e ineffabile [...].

Novalis chiamava "il colorito individuale dell'universo" il suo "elemento romanticizzante" e l'individualità "l'elemento romantico del-

l'io". L'essenza dell'infinito era al tempo stesso suprema individualità e incommensurabile sconfinatezza. La poesia, l'arte, la religione, la filosofia, la scienza e la vita dei popoli sembravano le irradiazioni di uno spirito comune, che assume innumerevoli forme, ma ci riconduce sempre a uno stesso magico centro. L'arte per eccellenza non era più la plastica, adesso, ma la musica. La poesia romantica è sempre portata alla commistione delle forme: il dramma inclina all'epos, la lirica tende a dissolversi in puro suono, il racconto si tramuta in fiaba. Dal libero e arbitrario giuoco formale nasce una nuova arte del grottesco. "La parete divisoria tra la favola e la realtà, tra il passato e il presente è caduta: fede, fantasia e poesia ci dischiudono il più intimo cuore del mondo". Non ci sono più regole poetiche. O, come definiva Friedrich Schlegel: "La poesia romantica è una poesia universale progressiva. Il suo fine è non solo quello di riunire tutti i diversi generi poetici e di mettere la poesia in contatto con la filosofia e con la retorica. Essa vuole e deve anche mescolare e fondere insieme la poesia e la prosa, l'ispirazione geniale e la critica, la poesia d'arte e la poesia naturale, rendere vivace e socievole la poesia e poetiche la vita e la società, poetizzare l'intelligenza e riempire e saturare le forme artistiche d'ogni sorta di purissima sostanza culturale, animandole d'un vibrante umorismo. Essa abbraccia tutto ciò che è poetico, dal più grandioso sistema artistico, che a sua volta contiene parecchi altri sottosistemi, fino al sospiro, al bacio esalati da un fanciullo poeta in un canto semplice e disadorno". La poesia romantica voleva abbracciare tutti i soggetti e tutte le forme in un'evoluzione infinita: essa era insieme universale e individuale, fantastica e ironica. Abolendo i limiti e le leggi dell'esperienza oggettiva, e dando così uno sconfinato campo d'azione allo spirito e alla fantasia, essa donò all'anima individuale il libero dominio sulle cose e la possibilità di giocare incondizionatamente coi contenuti, con gli stati d'animo e col proprio Io. Nacque così la forma dell'"ironia romantica", non priva di un tragico sostrato, la coscienza, cioè, che l'infinito non si può né vivere né esaurire a fondo in questa limitata realtà terrena. L'incessante dissidio interiore e l'elegiaca nostalgia dovevano diventare l'inevitabile fatalità dell'anima romantica. "Soltanto nella nostalgia (Sehnsucht) noi troviamo la pace... Sì, la pace stessa non è altro che questo: che al nostro spirito venga indisturbatamente concesso di cercare e di anelare, là dove non può trovare nulla di più alto della sua stessa nostalgia" (F. Schlegel).

Qualunque cosa il poeta romantico cercasse nel mondo, non era mai altro che una creazione della propria anima, una nostalgia di se stesso e una via verso il proprio cuore: sogni, ricordi presagi e visio-

ni. Novalis chiamava tutta la filosofia un “desiderio nostalgico” (Heimweh). Nel suo romanzo *Enrico di Ofterdingen*, alla domanda: “E ora dove andiamo?” segue la celebre risposta: “Si va sempre a casa”. Poiché “in noi o in nessun altro luogo è l’eternità con i suoi mondi, il passato e l’avvenire”. Ciò importava un’assoluta poetizzazione della vita, e insieme uno straordinario allargamento della sensibilità e dell’immaginazione, che infonde nuova vita a ogni più arida tradizione. Si sviluppò in tal modo un’intelligenza universale della storia: i romantici scoprirono ciò che di poetico e di connaturatamente caratteristico offre il passato, elaborarono un’impareggiabile arte della traduzione, produssero magistrali monumenti di penetrazione storica, e furono così i decisivi promotori delle nuove scienze storiche e morali. Essi resero accessibile a tutti l’arte del Medioevo, la poesia popolare quale si manifesta nei canti, nelle fiabe, nelle leggende e negli aneddoti, s’interessarono della letteratura mondiale fino alla remota India. Essi compresero, come disse Schleiermacher nei *Monologhi*, “che ogni uomo deve rappresentare a suo modo l’umanità intera, in una particolare mistura dei suoi elementi, sì ch’essa si manifesti in tutti i modi, e nella sovrabbondanza dell’infinito si realizzino tutte le potenzialità che possono uscire dal suo seno”. Riconnettendola alla Rivoluzione francese, si considerava la propria età un’epoca di dissoluzione e insieme la promessa di una vita insperatamente più alta [...]. I romantici [...] guardavano per lo più al passato: la loro nostalgia trasfigurava la storia e ne acuire il contrasto con una realtà che sembrava piatta e angusta. Ogni sentimento che fosse infinito, sia nella gioia che nel dolore, era considerato sacro. E’ propria di tutti i poeti romantici un’assoluta imprevedibilità di scatti e di variazioni sentimentali, il rapido alternarsi di entusiasmo e di melanconia, un’incostanza di fugaci capricci, un combattuto amletismo interiore.

“Mi succede spessissimo di balzare stranamente dalla più eccelsa vetta al più profondo abisso psicologico” (F. Schlegel). L’inquietudine dell’anima esaltata non trovava alcuna liberazione, perché la verità non era, come per i classicisti di Weimar, nell’impennata ideale e nella visione del bello, ma unicamente nell’immensità dell’infinito. E’ da questo punto di vista che bisogna spiegarsi la predominante inclinazione religiosa del Romanticismo. Il mondo del sogno, della visione magica e della poesia assoluta non era conciliabile con la realtà. Dal Romanticismo in poi il baratro fatale che s’apre tra l’arte e la vita non fu mai più colmato. L’ironia dava bensì “la chiara consapevolezza dell’eterna agilità del caos, riboccante all’infinito” (F.

Schlegel), ma nessuna legge morale assoluta, nessun legame e nes-

suna patria spirituale. L'aspirazione soggettiva portava alla solitudine dell'Io, che pure era amorosamente assetato di una comunità fraterna e senza barriera. Nell'infinità di Dio si spalancava l'unica redenzione possibile; nella Chiesa cattolica si trovava la comunità estetico simbolica e mistica. Certo a convogliare verso di essa contribuì anche la nuova sensibilità per i valori della civiltà medioevale. Ma la generale simpatia dei romantici per la fede cattolica nacque non solo da una tendenza storico-estetica, ma soprattutto dalla convinzione religiosa che in essa si dischiudesse e si manifestasse in terra l'infinità divina. La Chiesa era il simbolo visibile di una suprema, mistica comunanza nella fede: in essa l'infinito diveniva esperienza e realtà religiosa. Il Romanticismo fu sin dagli inizi un movimento religioso. "Il desiderio rivoluzionario di attuare il regno di Dio è l'elastico punto di partenza della civiltà progressiva e l'inizio della storia moderna. Ciò che non ha il minimo addentellato col regno di Dio non è in essa che una cosa secondaria" (F. Schlegel). E' per questo che il mistico desiderio della morte, intesa come liberazione e sbocco all'infinito, è così consentaneo alla sensibilità romantica.

FRITZ MARTINI da Storia della letteratura tedesca
trad. di A. Chiusano Milano, Il Saggiatore, 1960, pp. 333-337

Classici e romantici

Dagl'intelletti più sottili e avveduti fu già allora nettamente definita una volta per sempre la distinzione tra classico e classicheggiante, classico e classicista, classico e classicomane (la parola è del Di Breme); cioè, tra scrittore grande, originale, sostanzioso per se stesso, e scrittore derivato, imitatore, pedantesco, che non vive di vita propria, ma a spese del classico; fu allora fermata nella storia la contrapposizione tra lo scrittore romantico, che sente tutte le esigenze dell'anima moderna, e lo scrittore classicheggiante, scolastico e accademico, il quale non è affatto il classico, ma il parassita del classico.

Il Di Breme, il Borsieri, il Pellico, il Berchet, il Manzoni, il giovine Gioberti, il Rosmini, dichiararono a ragion veduta, non per convenienza o compromesso, che ogni scrittore classico greco o latino, vivendo per se stesso, cioè per intima ricchezza, sarebbe stato assiduus, cioè ben radicato nei domini dell'anima; riconobbero consapevolmente che negli scrittori greci e latini anche la mitologia e le regole aristoteliche avevano un'intima giustificazione, perché quei miti erano parte viva della loro vita ideale, quelle regole erano norme interiori di una poetica in atto, cioè veri e propri modi di concepire e creare. Ma non ammisero che quella mitologia, quelle regole, quel modo di sentire, ideare e raffigurare potessero essere riprodotti ab externo, cioè per imitazione, per mimetismo formale, per tradizione accademica; come finirono col negare ogni mitologia nuova, creata in contrapposizione a quella antica, a partire dagli aerei Silfi e dai terrestri Gnomi, diffusi nella letteratura del Settecento, specialmente dal Riccio rapito del Pope, a venire ai lèmurì e alle streghe dell'"audace scuola boreal", che riempiva di raccapriccio il Monti. Era un'ingenuità il dire: "Io ho bisogno di una mitologia per comporre". Il poeta per se stesso non ha bisogno di puntelli e appoggi, ma trae dall'intimo con libera fantasia tutto il suo mondo, sia che, come il Foscolo e il Leopardi, sulle soglie dell'infinito, con un ardor che consuma, dica gli inni e i pianti delle "nate a vaneggiar menti mortali", sia che, come Alessandro Manzoni, illumini di Dio ogni dolore e ogni ascensione.

Questa fu in arte la posizione centrale del romanticismo italiano. Da essa, non per dettami stranieri, ma direttamente, venne l'antitesi inalienabile che i primi nostri romantici videro tra il mondo spirituale dei classici antichi, quale era riprodotto ab extra dai classicheggianti, e il mondo spirituale dei moderni, che vuole e ricerca per sé la sua forma originale; da essa la contrapposizione, spesso feroce, a tutto

ciò che si scriveva non più per intima fede, ma per convenzione scolastica e vuoto accademismo, e l'affermazione risoluta che per l'artista conta soltanto il genio. L'unica conciliazione possibile era questa: Essere se stessi. Per questa via anche i romantici non sarebbero stati inferiori ai classici antichi, purché avessero saputo dare forma nuova a sostanza nuova.

Quali erano i classici moderni? E' detto esplicitamente dal Di Broeme, nel Discorso intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani, dove congiunge poeti di tutti i tempi per genio originale e diverso: "La natura mette in una stessa classe Omero, Dante, Shakespeare, Sofocle, Alfieri, Schiller, Anacreonte, Petrarca, Virgilio, Tibullo, Racine, Voltaire, Terenzio, Goethe Lessing, Tasso, Milton, Ariosto, Parini, Parny... e sí fatti".

E sí fatti: cioè, tutti gli scrittori originali per intima potenza fantastica: quali furono - possiamo agginngere, riguardando la letteratura italiana della prima metà dell'Ottocento, - Foscolo, Manzoni, Leopardi, cioè gli scrittori "più abbiani" dell'età nuova.

Per ciascuno di essi si può oggi ripetere la frase che il Di Breme adoperava nel 1817 pel Manzoni e che il giovine Gioberti ripeteva ricercando le fonti della nuova poesia: "La sua poetica è nell'anima".

Giunto a questo punto, il lettore avrà già compreso di per sé quanto sia errata l'asserzione, accolta in molte storie letterarie, che il romanticismo italiano abbia avuto inizio con la Lettera semiseria di Grisostomo. Non solo, a dir il vero, questa, considerata singolarmente, viene terza dopo il Discorso del Di Breme intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani e dopo le Avventure letterarie di un giorno del Borsieri, ma in complesso i tre manifesti romantici del 1816 furono ad un tempo il punto d'arrivo di un profondo rivolgimento italiano, che aveva già avuto principio nel Settecento, e il punto di partenza per altre battaglie ideali. In altre parole il romanticismo italiano era già in atto prima che i proclami del Di Breme, del Borsieri e del Berchet ne tentassero la sistemazione dottrinarica.

Teoreticamente esso era già implicito nella Scienza nuova di G. B. Vico, che aveva affermato la piena libertà del sentimento e della fantasia di contro alla ragione; era annunziato da tutte le pagine dei nostri scrittori, che in pieno illuminismo affermavano essere "l'immaginazione la vera facoltà creatrice, sia che inventi, da sé affatto, le parti di un tutto [da essa trovato], sia che, adoperando cose che già esistono o disperse o informi, ne formi un tutto nuovo" (Denina); era alle porte con l'incitamento di Tommaso Valperga di Caluso, maestro della nuova generazione piemontese, che, sebbene cresciuto tra il

razionalismo cartesiano e l'empirismo baconiano, nell'osservare i disdegni e gli entusiasmi dei giovani, pronti a sovvertire i vecchi ordini mentali e desiderosi di aprire vie nuove, esclamava: "Non pongo limiti al valore altrui".

Liricamente, cioè come ispirazione interiore, era in atto nelle tragedie dell'Alfieri, che, multanime, dal Filippo alla Mirra e al Saul, anelava alla liberazione dell'io.

CARLO CALCATERRA

dall' Introduzione a I manifesti romantici del 1816, a cura di C. C.Torino, UTET, 1964, pp. 24-26

L'eroe romantico

La tematica dell'eroe incoercibile e ispirato sta al centro del movimento dello Sturm und Drang in Germania e percorre la vita nonché le opere di Lord Byron in Inghilterra (e ha il suo riflesso in Italia nel Foscolo delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*). L'etica romantica si riassume nel motto di Jacobi: "Wenn es ist Drang so ist es Pflicht", se è impulso è dovere. L'ispirazione deve reggere la vita umana, non il calcolo e neanche la prudenza che s'attiene alle norme.

L'ispirazione che più doveva dar empito era quella amorosa, mossa non certo da rispetti e riguardi di leggi ma soltanto dal gioco delle affinità elettive. La libertà amorosa e la bellezza degli strazi dell'amore avversato sono temi romantici per eccellenza, e la rivolta contro il convenzionale costume ebbe fra i suoi testi il romanzo di Friedrich Schlegel, *Lucinde*. A stabilire la temperie dell'esaltazione romantica della passione amorosa valgono le parole di Erich Auerbach: "Nel grande teatro classico francese del sec. XVII l'amore era salito al gradino sommo fra gli argomenti tragici sottratti alla realtà quotidiana, poi, avendo di nuovo preso contatto con la comune realtà, aveva con ciò perduto in dignità, diventando manifestamente erotico e nello stesso tempo commovente e sentimentale e in questa forma lo presero i rivoluzionari dello Sturm und Drang, e, sulle tracce di Rousseau, gli prestarono una nuova e altissima dignità tragica, senza per nulla rinunciare al dato borghese, realistico e sentimentale. In ogni uomo, in ogni ambiente, esso divenne sublime, essendo il sentimento più naturale e più immediato. Che le relazioni amorose fossero semplicissime e purissime parve la condizione necessaria della virtù naturale, e la loro libertà di fronte al cieco convenzionalismo parve un diritto naturale. Così dall'amore prese le mosse, nella *Luise Miller* di Schiller, il rivoluzionarismo politico". Ma la libertà amorosa doveva scatenare una serie di problemi del cuore (come il contemporaneo doppio amore e gli intrighi di affinità studiato da Goethe in *Stella* e nelle *Affinità elettive*) e non poteva non porre il problema della patologia amorosa [...]. Chi incarna l'etica romantica? L'eroe dello Sturm und Drang, dei *Masnadiers* di Schiller è sempre ispirato e non ha timore di infrangere le convenzioni sociali, ma nelle figure byroniane esso cede al sentimentalismo tedesco per acquistare un più compassato compiacimento di se stesso. Suoi tratti:

l'indipendenza dal consorzio comune, la passione strabocchevole che spinge per mari e terre insaziabilmente e, insieme, la strana maledizione per qualche colpa oscura e il fascino che proprio da codesta

tenebra promana. Oltre che nei personaggi byroniani il prototipo si riflette con varie sfumature in altri eroi della letteratura romantica, per il carattere di furezza indomabile, amaramente ironica nell'Eugenio Onègin di Pùskin e per quello di disperazione suicida nel giovine Werther goethiano (che il Goethe maturo condannerà come espressione patologica, romantica appunto). Sono comunque tutte, sia le immaginarie sia le reali, figure di uomini sradicati e fieri della loro alienazione, il cui itinerario spirituale conduce a una coscienza sempre più sdegnosa e amara dello sradicamento.

ELEMIRE ZOLLA
dalla voce Romanticismo del Grande Dizionario Enciclopedico Torino, UTET, 1959

Il poeta romantico

La concezione del poeta mago e incantatore, mediatore fra mondo del relativo e quello dell'assoluto, che tanta suggestione eserciterà sui decadenti, è scarsamente familiare al romanticismo latino. Qui invece l'immagine dominante è quella del poeta sacerdote e profeta della verità, eletto da Dio a rivelare al mondo i suoi decreti e a guidare l'umanità sulla via dell'infinito perfezionamento: destinato a raccogliere nella sua anima tutte le voci della vita e a ritrasmetterle amplificate e potenziate a tutti gli altri uomini. Così si è dipinto in versi sonanti Victor Hugo: "L'amore, la tomba e la gloria, e la vita, / l'onda che fugge, seguita incessantemente dall'onda, / ogni soffio, ogni raggio, propizio o fatale, fa risplendere e vibrare la mia anima di cristallo, / la mia anima dalle mille voci, che il Dio che adoro mise al centro di tutto come un'eco sonora". Di fronte a quella del poeta come lo vagheggiano i romantici tedeschi, tranquillo anche se ardente indagatore dell'ignoto, questa immagine ha qualche cosa di orgiastico e di tumultuoso. L'impressione si rafforza se si ricordano altre raffigurazioni di Victor Hugo, nelle quali il poeta è rappresentato come una specie di atleta in lotta mortale con la sua ispirazione, quasi novello Giacobbe nella stretta dell'angelo, "sognatore notturno in preda allo spirito oscuro", in corsa verso le radure deserte, il campo pieno di tombe, le acque, le erbe verdi, la foresta, il torrente, la macchia, "nero cavallo galoppante sotto il nero cavaliere". Non è un caso se i poeti richiamano tante volte a paragone con se stessi le figure tempestose dei profeti biblici.

Meno tempestosa, ma non meno profeticamente atteggiata, l'immagine che del poeta ci dà De Vigny in Stello. Sostenuto da una potenza segreta e indefinibile, con una vocazione ineffabile, che spinge alla pietà verso tutti, superiore a filosofi e legislatori in virtù dell'immaginazione e del sentimento, ispirato direttamente da Dio, egli compie, libero e isolato come un essere di un altro mondo, una missione in mezzo alla società che lo contrasta e lo disprezza: quella di richiamare gli animi, schiavi degli interessi sensibili, alla considerazione dei valori ideali della Bellezza e del Pensiero. Egli non deve temere l'inutilità della sua opera: se essa è bella, "sarà utile per il fatto solo che avrà unito gli uomini in un sentimento comune di adorazione e di contemplazione per essa e per il pensiero che rappresenta".

Un'altra immagine assai viva nel romanticismo latino è quella del poeta custode delle memorie, evocatore di grandezze passate e

incitatore a grandezze future, dispensatore di immortalità. Tutti l'hanno familiare attraverso i mirabili versi foscoliani: "me ad evocar gli eroi chiamin le Muse / del mortale pensiero animatrici. / Siedon custodi de' sepolcri e, quando / il tempo con sue fredde ali vi spazza / fin le rovine, le Pimplee fan lieti / di lor canto i deserti, e l'armonia / vince di mille secoli il silenzio". Qui il motivo dominante è quello della gloria. Nel crollo della fede tradizionale nell'immortalità personale, il vecchio tema pagano della gloria viene ripreso e trasfigurato da un solenne pathos religioso come risposta all'insopprimibile ansia d'eternità. La fede nella sopravvivenza reale viene sostituita da quella nel ricordo dei posteri. Di questo ricordo è custode e garante la poesia: chi ha ispirato il canto del poeta vivrà eterno nella memoria degli uomini. Il poeta ha quindi una funzione religiosa, oltreché sociale e nazionale. In taluni paesi, come l'Italia, per le particolari contingenze storiche, sale in primo piano la sua missione patriottica: dal Foscolo al Mazzini tutto il romanticismo italiano chiede al poeta di essere l'educatore e la guida del popolo nella sua lotta per la libertà e l'indipendenza. Questa richiesta finisce per trasformare il poeta in un oratore, legato a determinati compiti pratici e contingenti, piuttosto che impegnato nel raggiungimento della pura bellezza. Si apre su questo piano una delle più tipiche antinomie della poetica romantica:

quella che con terminologia moderna si chiamerebbe il contrasto fra autonomia ed eteronomia dell'arte. Il romanticismo, liberando la poesia dai limiti del ristretto razionalismo settecentesco e dell'imitazione classicheggiante e considerandola creazione originale e spontanea del sentimento e della fantasia, era portato ad attribuirle un valore proprio, indipendente da fini pratici: morali, religiosi, politici, ecc. D'altra parte, appunto perché intendeva reagire a una concezione che spesso aveva fatto consistere il valore estetico in una pura perfezione formale estrinseca secondo le leggi e i modelli degli antichi, si sentiva spinto, per giustificare pienamente l'esistenza e il valore della poesia, ad attribuirle funzioni educative, compiti sociali e politici. Fra i romantici latini nulla è frequentemente e persino fastidiosamente, ripetuto, dell'affermazione che quel che conta nella letteratura non è lo stile, ma il contenuto, lo spirito animatore, che le opere vanno giudicate non dal punto di vista della perfezione formale, ma da quello della rispondenza alle esigenze della nazione e della società.

I romantici tedeschi invece accentuano il valore metafisico della poesia. Anche per essi quel che conta soprattutto non è certo la perfezione stilistica di tipo classico, ma l'anima profonda della poesia. Tuttavia non le chiedono, se non eccezionalmente di piegarsi a particola-

ri fini pratici. Suo fine è unicamente quello di spingere lo spirito verso l'assoluto, di soddisfare la sua sete d'infinito. Proprio da questa posizione mistica può nascere una nuova forma di estetismo. Libera da ogni legame con la vita pratica, posta al di sopra, ed anzi sostituita a tutte le altre attività spirituali, come l'unica via per elevarsi al Divino, la poesia si rinchiude in un isolamento contemplativo, schivo della realtà quotidiana, nutrendosi solo di se stessa, e si risolve infine spesso in un mondo di immagini pure.

Le due concezioni, la attiva e la contemplativa, della poesia, e quindi del poeta, s'intrecciano attraverso tutto il romanticismo e non è raro il caso di incontrarle contemporaneamente presenti nello stesso scrittore. Così il Foscolo dei Sepolcri concepisce la poesia soprattutto come azione diretta a incidere sulla realtà circostante, ma il Foscolo delle Grazie la esalta piuttosto come un rifugio contemplativo lontano dai contrasti della vita pratica, come ricerca della segreta armonia del mondo. Nel romanticismo latino prevale senz'altro la prima concezione; e anche la seconda non comporta mai tutte le implicazioni metafisiche e mistiche che l'accompagnano in quello tedesco.

MARIO PUPPO

da *Il Romanticismo*, Roma, Studium, 1951, pp. 86-89

Aspetti della poesia romantica

Se l'arte è creazione individuale per eccellenza, da ciò viene per primissima conseguenza, che tutte le regole letterarie prestabilite, in particolare le "unità" pseudo-aristoteliche nel teatro, sono un'assurdità; che egli [il poeta romantico] deve guardarsi da ogni imitazione, la quale distrugge, non garantisce la poesia. Sia bandita parimenti la mitologia. Come ragione di questo bando, i polemisti romantici adducono subito il fatto che essa, greco-romana, rispecchia un mondo di credenze ormai da lungo tempo tramontate: la nuova poesia dovrà rispecchiare invece credenze e sentimenti attuali, contemporanei. Ma la ragione profonda è che la mitologia, appunto perché non ha più alcun significato vivo nelle coscienze, è sentita come un ingrediente tradizionale, cioè come una regola anch'essa, dalla quale i novatori debbono emanciparsi. E la loro battaglia antimitologica è tanto più veemente, quanto più radicata era quella regola: risalente, al di là dell'italiana, alle letterature madri, la greca e la latina. E sia qui fissato un punto essenziale: scopo di quella battaglia - nonostante le apparenze contingenti - non era già sostituire una mitologia a un'altra, quella cristiana-medievale alla classica, ma abolire qualsiasi mitologia. Il che importava abbattere il diaframma tra la poesia scritta e la vita concretamente vissuta, cioè schiudere alla poesia un immenso dominio fino allora a essa precluso:

quello della realtà. Ecco perché la poesia romantica, sotto diverse apparenze, è sempre tendenzialmente realistica [...].

Nasce così la distinzione tra il concetto di "poesia" e quello di "letteratura", sin qui costituenti un concetto unico; distinzione che col tempo diverrà opposizione. "Letteratura" è ogni diaframma tradizionalistico tra ispirazione ed espressione; la poesia è concepita come una condizione aurorale, primigenia dello spirito, alla quale si contrappone, ostacolandone l'espressione, contaminandone l'essenziale purezza, tutto il bagaglio mitico, linguistico, tecnico-stilistico, che costituisce appunto la "letteratura". Il poeta ideale è colui che scrive come "ditta dentro" ogni intuizione d'origine razziocinativa e culturale turba l'interno dettato, nel quale solo consiste la poesia. Si pensi alla tipicamente romantica concezione, nel Leopardi, della poesia come pura lirica; le sue riserve circa il Parini, il Monti, in un secondo tempo persino il Petrarca, ecc. Nasce il grande mito del secolo romantico: quello della poesia ingenua, antiletteraria, che sarà portato dal decadentismo alle sue estreme conseguenze: e correlativamente, il mito

dell'assoluta "immediatezza" espressiva [...].

Se la poesia è per sua essenza aurorale (e di questa concezione non è arduo scorgere le radici russoviane), il massimo poetico sarà dunque raggiunto dall'anonimo popolo, che esprime il suo sentimento ignorando completamente tutti coloro che prima di lui hanno espresso un sentimento uguale o analogo; tanto più alto è il poeta colto quanto più vicino allo spirito del popolo, al *Volksgeist*; quanto più ingenuo e mondo egli riuscirà a diventare; quanto più dimenticherà la letteratura. Si raccolgano e s'indaghino dunque i "tesori" della poesia popolare: nasce il folklore, la demopsicologia, la scienza delle tradizioni comparate. Alle prime origini del Romanticismo aveva suscitato entusiasmi in tutta Europa la poesia bardita, ossianica, e non importa se per una beffa giocata dalla verità al mito la poesia ossianica non fu ammirata nel suo autentico aspetto, ma nella contraffazione del dotto Macpherson, cioè quel tanto che essa conteneva di confacente al nuovo gusto preromantico non era, come parve, una riprova dell'essenza popolare e ingenua della poesia, ma un'espressione appunto di quel gusto. E poi, lungo l'Ottocento, la scienza delle tradizioni popolari s'irrobustisce e dà frutti eccellenti; ricordiamo solo per qualche esempio, i fratelli Grimm in Germania, il Fauriel in Francia, il Tommaseo in Italia.

La vera poesia è dunque popolare o al popolo si deve riferire:

rispecchi le sue credenze, esalti i suoi sentimenti, lo guidi e fortifichi, interpretandolo in ciò che esso ha di migliore. Dunque, l'esigenza morale e quindi politica è insita nelle premesse stesse del Romanticismo. Vedremo che cosa ciò importi in particolare per l'Italia; per ora basti aver fissata tale esigenza, e osservare come essa sia in contrasto con l'altra fondamentale esigenza della spontaneità della poesia, col concepire questa come disinteressato sfogo di sentimenti individuali, come abbandono al puro sogno. Da un lato si sbocca nel misticismo estetico; dall'altro si assegna alla poesia un carattere dichiaratamente finalistico. I nostri primi romantici non ebbero idee molto chiare in proposito tuttavia il contrasto balenò dinanzi alle loro coscienze. "Voi vi sarete accorti - scriveva il Berchet Agli amici in Italia, presentando loro le sue *Fantasie* - ch'io mi son messo sur una strada la quale non è giusto giusto quella indicata dall'estetica come conducente diritto allo scopo ultimo che l'arte poetica si prefisse per unico, sur una strada dove spesso fo sacrificio della pura intenzione estetica ad un'altra intenzione, dei doveri di poeta ai doveri di cittadino. Nel conflitto di queste due sorta di doveri è da ravvisarsi un'angustia per l'uomo che ne sente l'importanza d'entrambe". Il finalismo

della poesia, in particolare il suo compito patriottico, si avvertiva in contrasto con la più importante conquista dell'estetica romantica, cioè con l'essenziale autonomia dell'arte.

L'altra esigenza, dell'abbandono al sogno, porta la poesia, di deduzione in deduzione, sino alla negazione di se stessa, sino alla pagina bianca. L'ineffabilità è un postulato logicamente ineliminabile della posizione romantica. Poesia vera, completamente pura da scorie letterarie, non può essere che quella intima, inespresa; tanto più la poesia scritta è degna, quanto più immediatamente aderisce a quell'altra, cioè al sentimento nell'indeterminatezza del suo nascere, del suo svilupparsi, del suo fluire. Ne viene che ogni pagina scritta, per "pura" che essa sia, è sempre un'approssimazione, qualcosa che deve per sua natura lasciare comunque insoddisfatto il poeta stesso, il quale è in grado di comparare la forza e purezza del sogno con l'immagine di esso quale è uscita dalla sua penna. Lo sbocco logico è dunque, come dicevamo, il silenzio, la pagina bianca lasciar cantare la poesia dentro di sé, senza curarsi di trasmettere agli altri un'eco, che non può essere se non fievole e inadeguata. Non mancano, infatti, nel decadentismo europeo, letteratissimi esaltatori dell'antiletterario silenzio; si pensi al Maeterlinck. Ma anche senza giungere alla reiezione assoluta della pagina scritta, sulla via che ad essa porta s'incamminarono altri decadenti contemporanei. La poesia "pura" che essi vagheggiavano, non vuol essere letteratura, ma, dice il Croce, "non è neppure poesia, identità di contenuto e forma, espressione della piena umanità, visione del particolare nell'universale... E' anzi la negazione della poesia come espressione e la sostituzione di questo concetto con l'altro e diverso della 'suggestione': la suggestione che si esercita per mezzo di suoni articolati che non significano nulla o (che è lo stesso) nulla di determinato, ma stimolano il lettore a intenderli come meglio a lui piace. Più radicali dei simbolisti, i dadaisti rinunciarono ad ogni razionalità anche elementare, e polemicamente concepirono la poesia come il dadà del bambino, il balbettio cioè di chi non ha ancora conquistato il mezzo più elementare dell'espressione, cioè la parola: poiché questa è già tradizione, è già intrisa di razionalità e di sentimentalità per così dire comuni, nel cui nucleo tutti si ritrovano, e perciò appunto tradisce la poesia vera, che deve essere virginalmente individuale. E se per tal via si giunge a negare ogni comprensibilità della poesia, questa non potendo ovviamente valere se non per chi l'ha creata, che importa? Se per comunicare la poesia agli altri, si deve tradirla, si rinunci alla comunicazione. Non diversamente i surrealisti, postulanti una scrittura automatica, un poeta che scriva in una specie di trance ipnotica,

assolutamente soltanto quel che “ditta dentro”, senza curarsi di alcun filo logico, sentimentale, di alcun genere. La reiezione della grammatica, prima conseguenza di un ordine mentale, cioè logico, mezzo per rendersi intelligibili, è ormai superata; non se ne parli nemmeno. Le marinettiane “parole in libertà” sono passatiste anch’esse.

Conclusioni aberranti, ma logiche, della concezione romantica della poesia ingenua. Si comincia col rifiutare il vincolo delle regole esterne, si continua respingendo ogni tramite letterario, e si finisce col rifiutare come intollerabile il vincolo della stessa parola; si comincia col pregiare il sentimento puro, si continua col miticizzare una poesia “spontanea”, “immediata”, e si finisce col dadà. Ma questa parabola si svolge lungo tutto un secolo [...].

UMBERTO BOSCO

da Preromanticismo e romanticismo, in *Questioni e correnti di storia letteraria*, a cura di Attilio Momigliano Milano, Marzorati, 1949, pp. 603-607

Le due vie del Romanticismo

Se fosse lecito considerare il Romanticismo come una semplice «scuola» letteraria, il discorso su di esso non sarebbe né lungo né difficile. Per quel che si attiene particolarmente all'Italia, noi potremmo limitarci a segnare i limiti cronologici, registrarne i canoni, elencarne gli adepti e gli avversari. E in tutto ciò saremmo in grado di raggiungere, non gratuitamente, il massimo della precisione e della chiarezza. Potremmo, per esempio, fissare addirittura in un certo anno, nel 1816, la data di nascita della scuola (articolo di Madame de Staël sull'utilità delle traduzioni dalle letterature straniere e moderne, e polemiche che lo seguirono; Lettera semiseria di Grisostomo del Berchet); riusciremmo a stringere i canoni principali in poche precise proposizioni (reiezione della mitologia, delle unità pseudo-aristoteliche, dell'imitazione classicheggiante in genere; concezione della poesia come sorgente dal «popolo» e ad esso destinata, e rispecchiante quindi i suoi sentimenti e bisogni; sua autonomia; e via per non lunga strada); non ci sarebbe difficile illustrare tali canoni nei loro presupposti filosofici e nel loro lento determinarsi, dal sec. XVII in poi; sapremmo infine indicare senza esitazione il nome dei seguaci, il Manzoni in testa, e degli avversari della nuova scuola: questi e questi romantici, in tutto e per tutto tali, questi altri non romantici, cioè classicisti, in tutto e per tutto classicisti. Ma le cose non sono così semplici, E' ovvio che ogni scuola letteraria nasce da un terreno di determinate condizioni sociali e politiche, di determinati orientamenti generali dello spirito, di determinate tendenze del gusto. Identificare e illustrare tali condizioni e orientamenti è evidentemente il compito vero di chi vuol capire: i dettami particolari, le «arti poetiche» che la scuola formula, nelle loro articolazioni più o meno tassative, rappresentano soltanto l'aspetto più appariscente di un travaglio segreto. Appariscente e, per quel che riguarda propriamente il Romanticismo italiano, nemmeno strettamente necessario: la « scuola» e quello che potremmo chiamare genericamente «spirito» romantico non sempre coincidono: il Foscolo e il Leopardi, ad esempio, antiromantici dichiarati e dai nuovi canoni francamente aborrenti, sono invece per molti riguardi esempi di spiritualità romantica; per converso, si è potuto parlare d'un intimo «classicismo» del Manzoni, capo e teorizzatore della nuova scuola. E, allora, sorge la prima importante domanda: cosa dobbiamo intendere per Romanticismo? Non sarà questione evidentemente né di determinate materie grezze, astratte, di poesia, né tan-

to meno di determinate forme esterne. Escluso che ci si possa limitare alla «scuola», entro quali limiti la nostra indagine sullo «spirito» sarà legittima e fruttuosa?

Poniamo a base provvisoria del nostro discorso una famosa definizione del Goethe: «classico» è colui che ha la sensazione di vivere sotto lo stesso sole che ha illuminato e riscaldato Omero. Che concepisce, dunque, la vita come continuità. Ma è evidente che non si può avere il senso di valori eterni, che sono esistiti ieri ed esisteranno immancabilmente domani, se questi valori non ci appagano compiutamente oggi. Prima che nel giro dei secoli, essi debbono agire con tutta la loro forza in ognuno dei singoli momenti dai quali i secoli sono formati. Ma appagamento non ci può essere senza intimo equilibrio ed armonia: il pensiero non può andare per vie diverse e opposte a quelle del sentimento; l'azione deve corrispondere esattamente a sentimento e pensiero. «Romantico» è dunque per converso colui ai cui occhi la continuità della vita è sparita; che avverte un ieri profondamente diverso dall'oggi, e un domani come assoluto mistero; per il quale non esistono pertanto valori eterni, perenni leggi; che concepisce la «vita come divenire» nei giri dei secoli e in ogni istante. Il mondo ricomincia da ogni individuo: dunque da lui stesso. Ma anch'egli non è mai uguale a se medesimo: la vita dunque ricomincia ad ogni istante: da ogni moto, da ogni sogno, da ogni istinto nasce la verità, la sola verità, l'unica legge che sia possibile seguire.

Tutto ciò non esaurisce davvero l'essenza della spiritualità romantica, ma ne costituisce per così dire il nocciolo, al quale per chiarezza di esposizione potremo senza sforzo riferire le diverse e talvolta apparentemente contraddittorie manifestazioni romantiche nel campo psicologico e in quello poetico. Ma questo nocciolo, in sé, non può evidentemente essere esclusivo d'un determinato periodo storico. Il nostro compito, che è di studiosi di letteratura, e in particolare di letteratura italiana, e non di filosofi o di psicologi, è quello di renderci conto storicamente di quell'età che tutti, sia pure antonomasticamente, chiamano romantica: quella che si va determinando e sviluppando dall'ultimo Settecento lungo il corso del secolo successivo. Ora, se noi intendiamo Classicismo e Romanticismo come essere e divenire, sintesi e antitesi, equilibrio e impeto, in definitiva ottimismo e pessimismo, ci accorgeremo che tale concezione non ci aiuta molto nel nostro compito, in quanto quelle opposizioni sono evidentemente proprie d'ogni tempo e paese. Per esempio, se il senso del transiente è fondamentale della spiritualità romantica, sembrerebbe ovvio far

coincidere l'età romantica con l'età cristiana; e c'è chi lo ha fatto. Il Cristianesimo infatti inaugura nella civiltà occidentale il concetto della vita essenzialmente come passaggio, da un mistero a un altro mistero; vi porta il dualismo-base, al quale ogni altro dualismo può agevolmente essere riportato, della terra contro il cielo, della carne contro lo spirito. Anche il Carducci accusava il Cristianesimo d'aver infranta l'unità dell'anima umana, serena dell'Ilisso in riva, intera e dritta a i lidi almi del Tebro. Ma quanto ci giova, storicamente, questo allargamento del concetto di romantico? Certo, l'anima d'un Catullo non fu tanto «intera», né così scevra di nostalgie e di malinconie quella d'un Virgilio, né priva d'impeti «titanici» quella d'un Lucrezio. Romantici anche costoro? Sia pure, se ci serviamo del termine come d'una semplice metafora, utile per penetrare la modernità, cioè perennità, della loro poesia. Ma resta che il «Romanticismo» di Virgilio è cosa assai diversa da quello del Novalis e dei suoi contemporanei e successori.

Non solo: ma si potrebbe giungere col Croce a una diversa definizione dei termini «classico» e «romantico», a una definizione metastorica, astratta; e affermare che quando la poesia ha conquistato se stessa, si è placata nella sua forma, è per ciò stesso «classica», quale che sia il suo contenuto: il Romanticismo non sarebbe che il momento della poesia in fieri, in fermento; impulso di poesia, per così dire; non poesia.

Ma noi non dobbiamo ora indagare un concetto astratto, né un non meno astratto spirito romantico in generale; ma chiederci in che rapporti concretamente, esattamente, il Romanticismo che potremo chiamar «storico», cioè quello dei secoli XVIII e XIX, stia col Romanticismo perenne; con quali caratteristici aspetti il secondo si condensi, per così dire, nel primo; per quali ragioni ciò avvenga in quella certa età. Il che equivale a domandarsi come, quando e con quali precisi riflessi psicologici e letterari il Romanticismo perenne acquisti consapevolezza critica di se medesimo. (fiacché quello «storico» nasce quando l'uomo e il poeta romantici si accorgono d'esser tali: d'essere cioè diversi dai loro predecessori, lontani e immediati.

Se vogliamo restare sul terreno storico, dovremo riferirci principalmente a questi ultimi; vedere chi fossero propriamente i «classici» ai quali i romantici vollero opporsi. Essi erano, in sostanza, gli illuministi.

Errore sarebbe contrapporre puramente e semplicemente Romanticismo e Illuminismo, giacché quest'ultimo è tutto pervaso di sentimenti romantici, e ciò non soltanto per la perennità di questi,

ma anche ovviamente perché nessun movimento nasce mai *ex abrupto*.

Trasformazioni a vista di panorami letterari non si hanno nella realtà.

Tuttavia, a un certo punto, ci si accorse di non pensare e sentire e agire più come i padri o nonni razionalisti e illuministi: e ciò non sarà stato senza profondo motivo.

Il «classico» del '700 attinge e sa di attingere a un patrimonio comune: la ragione umana, che già Cartesio, assai prima di Robespierre, aveva messo sugli altari. Essa è unica, di tutti i tempi:

Omero ragionava, o avrebbe dovuto ragionare, come Condillac. Il senso della continuità aveva la sua base, che sembrava indistruttibile, nel mito della ragione. Sotto il regno di questa gli antagonismi non possono esistere: sentimento e azione ne debbono essere necessariamente vassalli; anzi sentimento e pensiero s'identificano, e l'azione è naturalmente informata da essi. Il mito della ragione importa dunque anche equilibrio, sintesi. Il classico del '700 sa di vivere nel secolo dei lumi, in un'epoca che ha scoperto le verità sino allora nascoste, e che dovranno dare, poi che saranno universalmente conosciute e applicate, duratura felicità al genere umano. Razionalismo e Illuminismo importano dunque, fundamentalmente, ottimismo.

Ma l'idealismo e lo storicismo sono in marcia: essi non sono che aspetti filosofici del Romanticismo, anche se la perfetta equazione tra i termini non sia ammissibile. L'uomo nuovo, il romantico, ripudia questa onnipotenza e perenne validità della ragione, non crede in un ineluttabile progresso. Il Rousseau è uno dei progenitori del Romanticismo appunto perché rinnega anche lui l'idea del progresso sociale, e anzi vede nella società il nemico della felicità umana:

l'uomo può ragginugere questa solo a patto di tornare alle origini, allo stato di natura, cioè a patto di fidare solo nelle sue vergini forze individuali. Il romantico, poi, vede la vita dominata da altri fattori, diversi dalla ragione, e alcuni inconoscibili; celebra, nella sua età postkantiana, la potenza dello spirito, e se ne inebria; interroga la storia, e si avvede che non solo Omero non la pensava come Condillac, ma non avrebbe potuto pensare a quel modo; che non esistono verità eterne: quel che sembra vero e certo in un tempo e in un luogo non è più né certo né vero in un altro; che la vita è una perenne creazione individuale. Al razionalismo, all'astoricismo, al cosmopolitismo del '700 si oppongono l'irrazionalismo, lo storicismo, il nazionalismo e l'individualismo romantici.

Il classico settecentesco ha la coscienza di non inventare, lui, alcunché; d'essere al contrario portatore di verità universali, sempre

esistite appunto perché verità, anche se nascoste. Se fa il filosofo o il poeta, egli sa di esprimere idee e sentimenti che son di tutti; la sua grandezza consiste nel modo personale con cui li esprime. Ma se la vita è sempre uguale a se stessa, l'arte che la riflette non può cambiare; la poesia non può essere diversa da quel che è sempre stata, nelle sue forme e nelle sue regole, collaudate da millenni, teorizzate e applicate e tramandate di generazione in generazione. Il classico del '700 non conosce ancora quel che poi diventerà un feticcio, il feticcio dell'originalità: persiste anzi, dal mondo greco al settecentesco, la poetica fondata sulla teoria dell'«imitazione»:

imitazione della natura, e anche dei poeti antecedenti. Quando al contrario si penserà e si sentirà che poesia vera è essenzialmente novità, creazione ex novo d'ogni istante, estrinsecazione suprema della suprema libertà dell'artista; quando, cioè, al concetto della «vita come divenire» si accompagnerà naturalmente quello della «arte come divenire»: allora una grande rivoluzione si sarà compiuta, e il Romanticismo sarà nato. E si articolerà in una precisa poetica:

L'opposizione essere-divenire si tradurrà, nel campo letterario, nell'opposizione ragione-fantasia, tradizione-invenzione, regole-libertà.

Ma perché questa crisi, dopo una lunga gestazione, giunge al suo culmine e sbocca in una poetica proprio negli anni a cavallo tra il sec. XVIII e il XIX. Qui tocchiamo forse i limiti dell'imponderabile.

Dobbiamo guardarci dal semplificare e schematizzare troppo.

Tuttavia, una coincidenza s'impone alla nostra considerazione: la crisi romantica si ha quando l'esperienza della Rivoluzione francese si è conclusa. E si è conclusa con un fallimento. Non già, s'intende, col fallimento delle idee politiche e sociali di cui la Rivoluzione si era fatta realizzatrice, ma col fallimento del mito illuministico della ragione. L'apparente avvento di questa non aveva dato agli uomini la sperata durevole felicità, ma il Terrore, e soprattutto Napoleone.

Quelli eventi rivoluzionari avevano dimostrato impossibile lo stato «di ragione»; si erano incaricati d'insegnare quanto variegata fosse la realtà storica, come la vita dei popoli non fosse riducibile a canoni, a regole universali prestabilite. Fallimento del cosmopolitismo; e i vari romanticismi europei sono nazionalistici. Il Cuoco, nel suo Saggio famoso, aveva appunto dimostrato che quel che era vero e buono a Parigi non lo era a Napoli, e il suo maestro era Vico, il precursore dell'estetica romantica. I lunghi colloqui a Milano, dopo Marengo, fra l'esule napoletano e il giovanissimo lombardo che diverrà il capo del nostro Risorgimento, il Manzoni, rappresentano uno di quei piccoli fatti che possono essere assunti quasi a simbolo della storia che

matura. Antifrancese lo scoppio romantico della sua terra d'origine, la Germania; e presso il nostro primo romantico, l'Alfieri misogallismo antilluministico e proromanticismo sono due aspetti d'una sola realtà.

L'espressione «arte poetica» romantica è, a rigore, una contraddizione in termini. L'amico «dall'anima ardente» di Grisostomo-Berchet, il «buon curato di Monte Atino», si dimena «sul suo seggiolone come un energumeno» solo a sentir parlare di «poetiche», sia pure d'una poetica romantica; e tuttavia essa esiste.

Se l'arte è creazione individuale per eccellenza, da ciò viene, per primissima conseguenza, che tutte le regole letterarie prestabilite, in particolare le «unità» pseudo-aristoteliche nel teatro, sono un'assurdità; che bisogna guardarsi da ogni imitazione, la quale distrugge, non garantisce la poesia. Sia bandita parimenti la mitologia.

Come ragione di questo bando, i polemisti romantici adducono subito il fatto che essa, grecoromana, rispecchia un mondo di credenze ormai da lungo tempo tramontate: la nuova poesia dovrà rispecchiare credenze e sentimenti attuali, contemporanei. Ma la ragione profonda è che la mitologia, appunto perché non ha più alcun significato vivo nelle coscienze, è sentita come un ingrediente tradizionale, cioè come una regola anch'essa, dalla quale i novatori debbono emanciparsi. E la loro battaglia antimitologica è tanto più veemente, quanto più radicata era quella regola: risalente, al di là dell'italiana, alle letterature madri, la greca e la latina. E sia qui fissato un punto essenziale: scopo di quella battaglia-nonostante le apparenze contingenti non era già sostituire una mitologia a un'altra, quella cristiana-medievale alla classica, ma abolire qualsiasi mitologia. Il che importava abbattere il diaframma tra la poesia scritta e la vita concretamente vissuta, cioè schiudere alla poesia un immenso dominio fino allora a essa precluso: quello della realtà. Ecco perché la poesia romantica, sotto diverse apparenze, è sempre tendenzialmente realistica. E vedremo che cosa questo significherà; per ora basti segnare questa primaria, essenziale esigenza realistica del Romanticismo.

Nasce così la distinzione tra il concetto di «poesia» e quello di «letteratura», sin qui costituenti un concetto unico; distinzione che col tempo diverrà opposizione. «Letteratura» è ogni diaframma tradizionalistico tra ispirazione ed espressione; la poesia è concepita come una condizione aurorale, primigenia dello spirito, alla quale si contrappone, ostacolandone l'espressione, contaminandone l'essenziale purezza, tutto il bagaglio mitico, linguistico, tecnico- stilistico, che costituisce appunto la «letteratura».

Il poeta ideale è colui che trascrive il proprio sentire; ogni intui-

zione d'origine raziocinativa e culturale contamina quel sentire, nel quale solo consiste la poesia. Si pensi alla tipicamente romantica concezione, nel Leopardi, della poesia come pura lirica; le sue riserve circa il Parini, il Monti, in un secondo tempo persino il Petrarca, ecc.

Nasce il grande mito del secolo romantico: quello della poesia ingenua, antiletteraria, che sarà portato dal decadentismo alle sue estreme conseguenze: e correlativamente, il mito dell'assoluta « immediatezza » espressiva. Solo in tempi recentissimi si è andata e si va sempre più rafforzando la coscienza, per sua natura dunque antiromantica, che non esistono sentimenti « poetici » in sé, astratti, da poter considerare separatamente dalla loro realizzazione concreta nella pagina: che dunque non solo il diaframma non è eliminabile, ma è necessario; che una voce poetica, per essere udita, per diventare cioè messaggio di poesia valevole per tutti, deve necessariamente esser filtrata attraverso un mezzo « letterario », attraverso regole, sia pure stabilite dallo stesso poeta nell'atto della sua creazione. C'è sempre un tanto, poco, poco o molto, di convenzionale ineliminabile, nel quale poeta e lettore debbono consentire; sia che quelle regole il lettore le conosca ab initio, per via retorica, sia che le scopra nel momento di leggere il suo poeta.

Se la poesia è per sua essenza aurorale (e di questa concezione non è arduo scorgere le radici russoviane), il massimo poetico sarà dunque raggiunto dall'anonimo popolo, che esprime il suo sentimento ignorando completamente tutti coloro che prima di lui hanno espresso un sentimento uguale o analogo; tanto più alto è il poeta colto quanto più vicino allo spirito del popolo, al *Volksggeist*; quanto più ingenuo e mondo egli riuscirà a diventare; quanto più dimenticherà la letteratura. Si raccolgano e s'indaghino dunque i « tesori » della poesia popolare: nasce il *folklore*, la demopsicologia, la scienza delle tradizioni comparate. Alle prime origini del Romanticismo aveva suscitato entusiasmi in tutta Europa la poesia bardita, ossianica, e non importa se per una bella giocata dalla verità al mito la poesia ossianica non fu ammirata nel suo autentico aspetto, ma nella contraffazione del dotto Macpherson; cioè quel tanto che essa conteneva di confacente al nuovo gusto preromantico non era, come parve, una riprova dell'essenza popolare e ingenua della poesia, ma un'espressione appunto di quel gusto. E poi, lungo l'Ottocento, la scienza delle tradizioni popolari s'irrobustisce e dà frutti eccellenti; ricordiamo, solo per qualche esempio, i fratelli « Grimm in Germania, il Fauriel in Francia, il Tommaseo in Italia.

La vera poesia è popolare o al popolo si deve riferire: rispecchi le sue credenze, esalti i suoi sentimenti, e quindi, ancora, realismo; lo guidi e fortifichi, interpretandolo in ciò che esso ha di migliore, e quindi, esigenza morale e politica, insita nelle premesse stesse del Romanticismo. Vedremo che cosa ciò importi in particolare per l'Italia; per ora osserviamo come tale esigenza sia in contrasto con l'altra fondamentale esigenza della spontaneità della poesia, col concepire questa come disinteressato sfogo di sentimenti individuali, come abbandonano al puro sogno. Da un lato si sbocca nel misticismo estetico; dall'altro si assegna alla poesia un carattere dichiaratamente finalistico. I nostri primi romantici non ebbero idee molto chiare in proposito; tuttavia il contrasto balenò dinanzi alle loro coscienze. «Voi vi sarete accorti-scriveva il Berchet Agli amici in Italia, presentando loro le sue *Fantasie*-ch'io mi son messo sur una strada la quale non è giusto quella indicata dall'estetica come conducente dritto allo scopo ultimo che l'arte poetica si prefisse per unico, sur una strada dove spesso fo sacrificio della pura intenzione estetica ad un'altra intenzione, dei doveri di poeta ai doveri di cittadino. Nel conflitto di queste due sorta di doveri è da ravvisarsi un'angustia per l'uomo che ne sente l'importanza d'entrambe». Il finalismo della poesia, in particolare il suo compito patriottico, si avvertiva in contrasto con la più importante conquista dell'estetica romantica, cioè con l'essenziale autonomia dell'arte.

L'altra esigenza, dell'abbandono al sogno, porta la poesia, di deduzione in deduzione, sino alla negazione di se stessa, sino alla pagina bianca. L'ineffabilità è un postulato logicamente ineliminabile della posizione romantica. Poesia vera, completamente pura da scorie letterarie, non può essere che quella intima, inespressa; tanto più la poesia scritta è degna, quanto più immediatamente aderisce a quell'altra, cioè al sentimento nell'indeterminatezza del suo nascere, del suo svilupparsi, del suo fluire. Ne viene che ogni pagina scritta, per «pura» che essa sia, è sempre una approssimazione, qualcosa che deve per sua natura lasciare comunque insoddisfatto il poeta stesso, il quale è in grado di comparare la forza e purezza del sogno con l'immagine di esso quale è uscita dalla sua penna. Lo sbocco logico è dunque, come dicevamo, il silenzio, la pagina bianca: lasciar cantare la poesia dentro di sé, senza curarsi di trasmetterne agli altri un'eco, che non può essere se non fiavole e inadeguata. Non mancano, infatti, nel decadentismo europeo, letteratissimi esaltatori dell'antiletterario silenzio; si pensi al Maeterlinck. Ma anche senza giungere alla reiezione assoluta della pagina scritta, sulla via che ad essa porta stincamminarono altri deca-

denti contemporanei. La poesia «pura» che essi vagheggiavano non vuol essere letteratura, ma, dice il Croce, «non è neppure poesia, identità di contenuto e forma, espressione della piena umanità, visione del particolare nell'universale... E anzi la negazione della poesia come espressione e la sostituzione di questo concetto con l'altro e diverso della 'suggestione': la suggestione che si esercita per mezzo di suoni articolati che non significano nulla o (che è lo stesso) nulla di determinato, ma stimolano il lettore a intenderli come meglio a lui piace». Più radicali dei simbolisti, i dadaisti rinunciarono ad ogni razionalità anche elementare, e polemicamente concepirono la poesia come il dadà del bambino, il balbettio cioè di chi non ha ancora conquistato il mezzo più elementare dell'espressione, cioè la parola: poiché questa è già tradizione, è già intrisa di razionalità e di sentimentalità per così dire comuni, nel cui nucleo tutti si ritrovano, e perciò appunto tradisce la poesia vera, che deve essere virginalmente individuale. E se per tal via si giunge a negare ogni comprensibilità della poesia, questa non potendo ovviamente valere se non per chi ha creata, che importa? Se per comunicare la poesia agli altri, si deve tradirla, si rinunci alla comunicazione. Non diversamente i surrealisti, postulanti una scrittura automatica, un poeta che scriva in una specie di trance ipnotica, assolutamente soltanto quel che balena d'istante in istante alla sua coscienza o subcoscienza, senza curarsi di alcun filo logico o sentimentale, ecc.

La reiezione della grammatica, prima conseguenza di un ordine mentale, cioè logico, mezzo per rendersi intelligibili, è ormai superata; non se ne parli nemmeno. A pochissimi anni di distanza, le marinettiane «parole in libertà» son diventate anch'esse passatiste.

Conclusioni indubbiamente aberranti, ma logiche, della concezione romantica della poesia ingenua. Si comincia col rifiutare il vincolo delle regole esterne, si comincia col pregiare il sentimento puro, si continua col miticizzare una poesia «spontanea», «immediata», e si finisce col dadà. Ma questa parabola si svolge lungo tutto un secolo, né è ora nostro compito occuparci del decadentismo; torniamo al Romanticismo.

In esso, questa stessa esigenza produce altri due caratteri essenziali della poesia romantica, ben lontana ancora dagli estremismi or ora ricordati. Il primo è l'ironia. Il poeta sente di poter abbracciare in sé il cielo, o di essere assorbito dall'universo; sente in sé una nota del poema eterno, e l'esprime nel suo picciol verso. Ma nell'esprimerlo s'accorge con disperazione che, appunto, il verso è piccolo, è inadeguato: onde l'autoironia, la distruzione, che il poeta opera, del suo stesso

mondo, della sua creazione: solo per questa via egli può giungere a farci avvertire la grandezza dell'inespresso che si è agitato in lui. Inoltre, tutto è transeunte, anche la stessa poesia. C'è una seconda e una terza morte, quella della parola-poesia, aveva già lamentato nel bel latino della sua Africa il Petrarca; che serve dunque prender sul serio e sul tragico vita fa poesia stessa? Ma questo carattere fondamentale del Romanticismo specialmente tedesco, connesso com'è strettamente con l'altro carattere, il mistico, di esso, non ebbe in Italia se non sporadiche manifestazioni.

Si pensi tuttavia a un Carlo Pini e, per influsso forse di questo, a qualche pagina del Guerrazzi, oppure a qualche posizione dei cosiddetti scapigliati e a quella dei crepuscolari.

Assai più fecondo in Italia l'altro carattere, anch'esso nascente dall'insoddisfazione della poesia-parola. Se da una parte la poesia tende alla pagina bianca, dall'altra tende a dissolversi nella musica, l'unica che possa evocare l'ineffabile. Per aderire quanto meglio è possibile al sentimento nel suo germinare indistinto, il poeta tende a spogliare la parola del suo significato logico, «sociale», a farla diventare segno universale. E' ciò che, come accennavamo, teorizzeranno sullo scorcio del secolo i simbolisti francesi. Ma prima che la premessa giunga alla sua formulazione, e se ne acquisti consapevolezza critica, noi assistiamo lungo tutta l'età, a tentativi in tal senso. Che altro significa quel «sentimentalismo» per cui il Romanticismo, specie i francese e l'italiano, ebbe così mala fama?

Per il quale esso espresse dal suo stesso seno le reazioni d'un Flaubert, poniamo, e d'un Carducci? Che altro significa, nel suo valore positivo, la poesia d'un Prati e d'un Alardi?

Quel sentimentaleggiare-a prescindere naturalmente dai falsi poeti, dai verseggiatori pei quali esso diventa un linguaggio di moda, una facile ricetta per ottenere altrettanto facili e labili plausi-ha dunque radici serie, come tutto ciò che è storia. L'uomo romantico non può dominare intellettualmente il dissidio che egli avverte in sé ineliminabile; pace dalle passioni contrastanti nel suo petto egli non può avere, se non rifugiandosi nell'aspirazione, nella nostalgia, nella Sehnsucht, cioè nel vago, nell'indistinto del sentimento. Il cui linguaggio naturale è la musica: l'arte, cioè, nella quale la logica, il pensiero hanno la minima parte.

Il sempre bifronte Romanticismo presenta così questi altri due aspetti apparentemente inconciliabili tra loro, e tra loro in lotta lungo l'Ottocento; da una parte tende alla massima concretezza, alla parola-cosa, dall'altra alla massima approssimazione, alla parola-nota musica-

le. Il che significa semplicemente, di nuovo, realismo e sogno.

Naturalismo, romanzo sperimentale, verismo sono gli sbocchi dell'uno; decadentismo simbolista lo sbocco dell'altro.

UMBERTO BOSCO

da *Realismo romantico* Caltanissetta, Sciascia, 1959, pp; 11-26

Il «Conciliatore»

L'eccezionale valore storico del "Conciliatore" sta nella sua fisionomia risolutamente italiana illuminata da una ispirazione europea e nella continua vivissima coscienza dell'unità delle espressioni letterarie, civili, politiche, sociali, economiche nella unica attività morale.

Il nuovo carattere risolutamente italiano gli viene non tanto dalla diffusione scarsa sì, ma rivolta a tutti i circoli culturali più vivi della penisola, o dalla collaborazione varia e affluente anche dall'Italia meridionale e d'oltralpe; è soprattutto il completo superamento di ogni angusto interesse provinciale, l'attenzione sempre tesa a cogliere gli avvenimenti e i problemi di vero interesse nazionale che configura in modo del tutto nuovo l'aspetto e la funzione del "foglio azzurro" (il Borsieri, nel n. 37, rimprovera acerbamente quelli per cui l'ombra del campanile della parrocchia segna i confini della comune veduta e tutto ciò ch'è al di là di quei confini e di quell'ombra non è italiano, non è buono, non è importante). Il problema di una letteratura civile e popolare, la lotta contro ogni formalismo letterario e ogni concezione dell'arte come puro godimento, la pronta reazione contro ogni oscurantismo culturale e ogni forma di vana erudizione, il profondo interesse per i nuovi metodi educativi, lo sforzo di portare i problemi italiani in clima europeo e così via, affiorano trattati con raro impegno nel "Conciliatore" a mano a mano che si pongono come i problemi del giorno, come i traguardi obbligatori per il fervido rinnovamento della nostra vita spirituale.

Le polemiche locali, che erano state il più consueto nutrimento dei fogli settecenteschi, hanno scarso posto nel "Conciliatore":

l'interesse dell'Italia, nei suoi vari aspetti e nelle molteplici esigenze di quel momento rivoluzionario, resta costantemente il metro con cui i conciliatori misurano gli argomenti da trattare e il modo in cui svolgerli. "Basterebbe che si trattasse di un'impresa che ci venisse annunciata come nazionale - scrive il Breme nel n. 9 - perché il 'Conciliatore' ascrivesse a sacro suo debito di farsene promotore e propagatore per quanto le sue deboli forze - e la sua tuttora tenera età gli consentono". Questo nuovo spirito parla in maniera più diretta ed esemplare quando interviene a rinnovare l'impostazione o la trattazione di annosi e ormai logori problemi, come quello della lingua italiana: in cui per la prima volta, al di sopra dei soliti puntigli regionalistici e delle consuete preoccupazioni o beghe letterarie, vibra per questo elemento di unità spirituale un calore patrio, che sembra già presagire l'appassionata ricerca del Manzoni e della generazione seguente.

La risoluta e generosa impostazione che al problema letterario e culturale dà questo primo gruppo si riflette e si prolunga del resto in tutto il nostro romanticismo: nazionale e liberale come nessun altro, e come nessuno scevro di ogni deviazione retriva e reazionaria.

Forse perché la sua ispirazione patriottica - malgrado le posizioni di ingiusta diffidenza e di negazione sistematica assunte dalla critica romantica tedesca nei riguardi della nostra letteratura e della nostra civiltà - non si irrigidisce in posizioni nazionalistiche, ma è protesa verso ogni sollecitazione europea [...].

Il suo significato storico è segnato dall'efficacia che eserciterà su tutta la vita spirituale, su tutta la cultura, su tutta l'arte degli anni seguenti. Il primo atto del nostro Risorgimento si identifica così con la rivolta spirituale del "Conciliatore". Una rivolta scontata nella lotta quotidiana contro la reazione trionfante, nel duello serrato impari con la censura, nella mortificazione di sottintendere sempre quello che più premeva; nel martirio dell'intelligenza e della coscienza che solo dopo questi nostri anni possiamo comprendere in tutta la sua fatica e in tutto il suo dolore. Gli uomini del "Conciliatore" daranno, pochi mesi dopo la soppressione del "foglio azzurro", eroica testimonianza di quanto le lettere fossero dopo secoli ancora divenute maestre di forza e di elevatezza umana. Ma ancor più di questo luminoso esempio, il loro appassionato impegno nello scoprire le "ragioni" morali della nostra cultura, l'unità della coscienza artistica e della coscienza etica, operò come generoso fermento di quella rinascita spirituale che sta al centro del nostro risorgimento civile. Quella funzione che con più rilievo di novità, ma solo episodicamente, il "Conciliatore" svolse a Milano, sarà continuata poi a Firenze dall'"Antologia": a Milano e a Firenze, cioè nelle "due più attive officine di avanzamento italiano" (come scriveva il Capponi al Confalonieri). Ma l'eredità ideale del "Conciliatore" - come già proclamava con accento insolitamente appassionato il Manzoni - si prolungò e si diffuse, fino a rinnovarle profondamente, in tutta l'arte, in tutta la cultura, in tutta la vita spirituale italiana; che proprio all'oscurarsi e al disperdersi di quella generosa eredità subiranno una paurosa estenuazione e una involuzione estrema. "L'Italia non sarà forse immemore un giorno de' pochi suoi cittadini che tentarono di conservare viva per tredici mesi la scintilla del patriottismo e della verità", scriveva il Pellico all'indomani della soppressione del "Conciliatore": una speranza questa che non è stata delusa.

VITTORE BRANCA

dalla Prefazione a Il Conciliatore, a cura di V. B.

Firenze, Le Monnier, 1948, vol. I, pp. 49-58

La poesia del Berchet

Nel Berchet c'era in germe un poeta epico potente. Non so come, anche in giudizi sintetici, si possa tacere del modo com'egli rappresenta la fuga del Barbarossa nella battaglia di Legnano. Il Carducci, mi pare, non ne scrisse nulla: ma forse l'ammirò, se l'esempio del Berchet potè indurlo a scrivere quel frammento epico che non è inferiore a nessuna delle sue poesie.

Tutti hanno sentito che il Berchet era un poeta guerriero:

bisogna aggiungere che egli di guerriero non ha soltanto l'odio sterminatore, ma anche la fantasia rapida, nuda, quadrata. I dodecasillabi ai quali alludo, non sono che una reliquia solenne: pure non sfigurano accanto alle più belle strofe della Canzone di Legnano, e nemmeno accanto al coro Dagli atrii muscosi.

Ma del guerriero il Berchet ha anche l'animo virile, confidente, dignitoso: e allora la sua figura sembra quella di un eroe coperto di ferro. Allora la nebbia che avvolge l'esule solitario, si squarcia; quella noia greve, nostalgica, accorata, quel grigio da mare del Nord, si dileguano d'un tratto: e al ramingo malinconico succede il soldato.

Nella poesia del Berchet, sotto le ceneri dell'esilio covano sempre le fiamme della battaglia. Questa mi pare la fisionomia della sua lirica. Non dobbiamo dimenticare che egli appartenne ad una generazione insieme romantica e guerriera. La sua è proprio la poesia dei giovani che alternavano con i gridi di guerra le loro tristi fantasticherie. Clarina è un sospiro e un fremito.

Le poesie del Berchet hanno una sostanza etica virile che conserva la sua forza pure tra la melodia melanconica formatasi nel cuore del poeta lungo i giorni lenti dell'esilio. Anzi, quella testa che d'un tratto si rileva fiera dall'abbandono doloroso, quella parola che erompe aspra e solenne fuori della dolce e mesta musica romantica, proprio per questo fanno un'impressione più forte. La maledizione a Carlo Alberto ha un così vivo rilievo, proprio perché è la nota più alta di quel grido di dolore che risuona fra l'arpeggio elegiaco di tutta la romanza. Se eccettuiamo il Trovatore, tutte le altre liriche comprese nelle due raccolte del Berchet hanno come caratteristica comune l'intreccio di questi due motivi: la ribellione dello spirito onesto e fiero contro l'umiliazione del presente, lo scatto tanto più gagliardo in nome dei santi ideali della dignità umana e della patria, quanto più opprimente è il torpore e il grigio della vita consumata invano sotto un cielo straniero [...].

E sempre notate nella lirica di questo poeta una concretezza che manca ai nostri poeti patriottici minori. I suoi sentimenti sono ricchi, coerenti come in nessun altro dei contemporanei - e non solo per superiorità di fantasia, ma anche per superiorità di carattere.

Così le sue situazioni, pur non attingendo la pienezza armoniosa dei capolavori, hanno però una linea definita e non convenzionale che basta ancora a salvarle dalla dimenticanza. La tristezza elegiaca sorta da un dolore a cui era difficile sperar vicino il conforto, è rinforzata e interrotta dalla mossa drammatica, che nel Berchet è come la reazione del temperamento gagliardo e fattivo contro la malinconia che sfibra. Da quest'energia di un uomo nato all'azione, e dall'esperienza amara scaturiscono i personaggi delle Romanze e delle Fantasie i quali, se conservano in parte il contorno indeciso dei motivi elegiaci, hanno però qualche lineamento preciso, ignoto alla poesia patriottica del tempo. Non solo manca in queste figurazioni il frasario convenzionale, ma anche la rigidità propria della poesia meschina. Lo stesso profugo di Parga, che è così sdegnoso di fronte ad Arrigo, ha per il suo beneficio qualche parola umana; e il Berchet che descrive l'inglese ramingo e schivato, non è poi così parziale per il parganiota, da non sentire nel disagio morale del figlio della perfida Albione un dolore che merita pietà e rispetto.

E' facile osservare nella poesia del Berchet il tentativo di approfondire la psicologia dei personaggi: forse, anzi, più che di tentativo si deve parlare di istinto; poiché a nessuno sfugge che spesso il caratteristico del Berchet è senza grazia e che i suoi sono più abbozzi che figure. Se egli avesse avuto la forza e la costanza del grande artista, l'esodo dei parganioti dalla patria e tutto il poemetto che canta il dolore di un popolo strappato alla propria terra, sarebbero stati assai più che motivi commoventi, cenni robusti, linea angosciosa di dramma.

Tuttavia questa deficienza di continuità e di sviluppo non toglie che la lirica del Berchet sia l'unica che lasci nella mente qualcosa più che il suono uniforme di impeti generosi. Le sue figure solitarie portano sul volto l'impronta di quegli anni di dolore, e raccontano e condensano sotto specie poetica la storia malinconica e ardente del suo esilio. Clarina che sulle sponde romite della Dora piange l'innamorato lontano per il tradimento di Carlo Alberto; il solitario che vive al confine dell'Italia consumandosi al pensiero della sua servitù; Giulia che, sola fra tanta accolta di popolo, sente l'ignominia della patria; l'esule che in sogno torna in Italia e si ritrova solo fra un popolo di schiavi: sono tutti profili nati dalla solitudine morale del

Berchet profugo dalla sua terra. E dovunque nelle Romanze e nelle Fantasie, si vedono le tracce della sua vita, si sente la voce de' suoi affetti compressi e feriti. Perciò, anche quando la sua poesia è senza linea, anche quando è sparsa di screpolature e di macchie, essa conserva - unica fra tanta copia di canti patriottici - il volto ora malinconico e corrucciato ora sdegnoso e furente dell'Italia nobile del tempo. La grande leggenda elegiaca ed epica del nostro risorgimento è scolpita e contratta in quelle poche centinaia di versi: la patria, l'esilio, la casa paterna sgomenta e solinga, le cose più care e più tristi di quegli anni sono, non nei dotti e minuti volumi di storia, non nella retorica generosa degli innumerevoli poeti d'allora, ma nella malinconia grigia, nella furia implacabile, negli scatti fieri della poesia del Berchet.

ATTILIO MOMIGLIANO

da Introduzione ai poeti Roma, Tumminelli, 1946, pp. 198-204

S. Pellico: dalle tragedie alle “Mie prigioni”

Nel passaggio dalle tragedie alle *Mie prigioni* accade, intanto, la rinuncia al “grado piú in su del reale”; di quella norma poetica prigioniera nell’ordine chiuso dei conflitti drammatici e delle declamate irregolarità contenutistiche nulla si salva. Nella letteratura del Pellico era essa l’espedito costruttivo piú convinto: vaga illusione caleidoscopica che permetteva un provvisorio respiro ai fantasmi della vita tragica, all’idea del sentimento come cifra risolutiva della vita cosmica; ma e quei fantasmi e questa idea restavano simboli generici della sua immaginazione. La pagina ondeggia tra la compiacenza letteraria e la gravezza di un moralismo traslato in metafore estreme: sia lo psicologismo di tinta tetra, sia l’inclinazione a risolvere disperatamente il problema esistenziale tentavano il Pellico nei suoi risentimenti piú poveri, epidermici e, in fondo, preparati da suggestioni ambientali. Tutt’al piú si arriva a qualche ottimo spunto scenico, a una certa scaltrezza, abilità di cenno: troppo poco, e troppo raramente, d’altra parte, quando si pensi che il Pellico anche su questa strada sbagliata non cercava l’effetto momentaneo, ma proprio la possibilità di una compromissione totale. Questa genuinità della sua offerta dovremo comunque riconoscergliela anche quando non ci porta al di là della constatazione di un quadro nettamente giuocato sulle pure intenzioni.

Offriva interamente se stesso a un mondo da cui alla fine doveva riconoscersi escluso e in cui la sua vena migliore palpitava grama sotto un cumulo di sovrastrutture, di macerie indirettamente accettate e di luoghi comuni. Ma fu probabilmente il grado di calore di quella offerta a salvare la purezza della sua voce che piú tardi dovrà affiorare con quei caratteri di spontaneità, di scioltezza e di semplicità che tutti riconoscono alle *Mie prigioni*. Per allora l’ambizioso disegno del suo universo tragico e colpito nasce con un linguaggio oscuro e decisamente deviato: a questa rappresentazione della sventura bisognava un tanto di eloquenza teatrale, mentre l’eloquenza del Pellico è anche essa legata al concreto di certi motivi biografici affrontati, all’esperienza della persona storica ed etica: e quando subentra nelle tragedie, si denuncia subito a disagio. In questo senso il Pellico è uno scrittore poverissimo di fantasia, se per fantasia intendiamo la facoltà di dimenticarsi in un mondo metafisico e assolutamente svincolato dalle sue relazioni col reale, cosicché quella sua affermazione posta al frontespizio delle tragedie è fin da principio destituita di fondamento e condannata nelle sue probabilità di

successo.

In ciò il Pellico, del resto, si trova d'accordo con l'insegnamento del romanticismo italiano che intendeva trovare la linea di contatto tra la poesia e la vita: l'autobiografismo delle *Mie prigioni*, anche se è un esempio isolato del suo genere in questa fase della letteratura italiana, non è una forma casuale, ma nasce da una ben definita temperie, ed è l'unico modo possibile per il Pellico di non tradire lo spirito delle sue convinzioni.

È facile anche accorgersi di quanto siffatta forma accosti al capolavoro manzoniano e alle premesse di poetica che implicava:

questa idea della poesia che scaturisce dalla cronaca disliricata dell'esistente è analoga nell'un libro e nell'altro: e sia per il Manzoni che per il Pellico (postulata, ammettiamo, da differentissime situazioni intellettuali e spirituali) essa nasce dal bisogno, cattolico in ambedue, di restituire alla persona umana il valore di occasione della verità e quindi di primario oggetto di poesia. Persona umana reintegrata nella totalità dei suoi attributi: così l'accettazione di un essenziale canone romantico portava nello stesso tempo a un superamento gagliardo del romanticismo, proprio perché questo distacco dal lirismo drammatico delle vicende umane coinvolgeva anche la subordinazione della vita dei sentimenti al dominio della ragione e della fede, viste come i culmini dell'esistenza nella persona.

Le *Mie prigioni* significano dunque, innanzi tutto, questo ritrovamento della misura: dicevamo per questo che esse nascono da un processo di abolizione e di rinuncia, che cominciano a non essere qualcosa prima di essere una forma e uno stile. Processo di cui mancano i testi intermedi e che quindi probabilmente si è svolto in una zona non letterariamente espressa; per cui al momento di scrivere le *Mie prigioni* il Pellico si trovava ad averlo scontato sul piano morale e religioso: ma, appunto, ciò che conta per noi è la perfetta coincidenza tra questa sua ventura e la sua disponibilità stilistica, tra l'attesa percepibile nelle anteriori approssimazioni e questa raggiunta pienezza interiore che ora la compie. Ciò significa che a un certo punto il Pellico comprese l'esatta natura del suo lavoro di letterato e di polemista, la sua insufficienza a rendere quelle vibrazioni intime e prive di gesticolazione di cui si compenetrava la sua più originaria personalità. Se non in momenti di stanchezza e di evidenti ricadute [...] non ricompariranno più immagini di una realtà contemplata per estreme allegorie, d'ora in poi avremo un mondo poetico che cerca il quotidiano, l'apparente sua leggerezza, la sua monotonia; e, sotto, i movimenti inevitabili dell'anima; la verità che erompe da questa frantuma-

zione dei gesti nel tempo; il pensiero di Dio, la conquista di Dio, la bontà che accalora ogni atto umano, e un'ampia solidarietà negli affetti: tutto un mondo religioso distribuito nell'osservazione costante e amorosa dei tristi giorni.

Sono questi elementi che distanziano le *Mie prigioni* dall'oratoria maldestra delle tragedie, e insieme impediscono loro di riuscire semplicemente una cronaca stinta di giornate, mesi ed anni, e le sollevano all'altezza dell'autentica poesia, alla purezza trasparente della preghiera mediata nel ritmo dell'esistenza più umile: è così che il Pellico s'intromette con un movimento sicuro e inconfondibile a segnare, da una prospettiva singolarmente tagliata, la sua parte d'universo.

ANGELO ROMANO

da Silvio Pellico, Brescia, Morcelliana, 1948, pp. 130-134

La protesta del Porta

La polemica anti-classicista offre al Porta l'occasione di tradurre in termini espliciti, di poetica riflessa, il credo letterario già immanente nella direzione delle sue ricerche e nei risultati raggiunti. Possiamo dire, in tale senso, che essa non costituisce un'esperienza nuova, sovrappiù giunta a sconvolgere o anche solo a modificare le prospettive della sua arte, ma piuttosto la conferma a posteriori di un'immagine di poesia già sicuramente intuita e duramente conquistata per proprio conto. In altre parole, la polemica anti-classicista non è che una variante, negli "oggetti" e nelle strumentazioni espressive, della polemica morale impegnata dal Porta contro le forme della conservazione sociale. La poesia, non diversamente da tutti gli altri valori (diciamo la nobiltà, la religione), è virtù individuale che si attua nell'arduo esercizio di se medesima; non prerogativa dell'una o dell'altra lingua (dell'italiano non più che del milanese: come già aveva affermato, su posizioni illuministiche, nel sonetto *I paroll d'on lenguagg car su Gorell*, che è del 1810, e ribadito, in termini più nuovi, nella polemica col Giordani), né di questa o di quella poetica (della classica non più che della romantica), tanto è lontano il Porta, intervenendo nella contesa del giorno, dal rivendicare a sé e agli amici suoi quelle ragioni di privilegio che negava ai propri avversari: orgoglioso semmai di affermare, come blasone di un'autentica nobiltà, la difficile commissione alla dura legge per cui: *Romantegh come sont tutt quell che foo / sont condannaa a toeuill foeura del mè coo*. Il contenuto ideologico del manifesto romantico si condensa, per il Porta, in questa chiara esigenza di una poesia riscattata da un ruolo di vago decoro letterario a un valore intenso di espressione: esigenza, non familiare alla tradizionale cultura italiana, di un'arte attivamente impegnata nei problemi della propria società, alimentata da un libero, ma profondo rapporto con la vita quotidiana di tutti gli uomini, e, agli uomini, prodiga dei suoi conforti e dei suoi doni di illuminazione.

Ma, anche fuori del terreno della polemica letteraria, la partecipazione del Porta alla lotta della cultura romantica contro l'involuzione della vita europea negli anni della Restaurazione è riconoscibile già nel mutare della sua satira, sotto la sollecitazione degli avvenimenti, verso forme di aperta denuncia. Si deve anzi dire che, nell'epistola di Meneghin Tandoeuggia al Scieur don Rocch Tajana, che è il primo testo della ripresa portiana dopo il silenzio mantenuto sino all'autunno del '18, l'animo polemico prevarica, insolitamente, sulla finzione

poetica, e il tentativo di svolgere nei toni dissimulati dell'ironia l'accusa alle mene della restaurazione clericale è, almeno ai risultati, non del tutto riuscito. Meneghino, che in forma epistolare confida la sua incontenibile letizia per l'annunciato ritorno delle confraternite religiose, soppresse dal riformismo dell'Austria settecentesca e dalla politica di Napoleone, esce per così dire, dal proprio personaggio, quando, anticipando le conseguenze di quel ritorno, assume in maniera scoperta la funzione di portavoce delle idee e dei sentimenti del poeta. L'indignatio del Miserere, da amarezza dell'anima si è fatta voce di risentita protesta. Senonché l'"epistola" è piuttosto un caso unico nel repertorio dell'opera del Porta, così sempre e soprattutto artista, saldamente ancorato a una immagine coerente di poesia. Infatti quello che qui non è ancora raggiunto, lo è pochi mesi dopo, con La nomina del cappellán (marzo- maggio 1819), nella quale non è difficile indicare il centro, e insieme la novità piú suscettibile di sviluppi, nei cento versi circa del discorso con cui il maggiordomo della marchesa Paola Cangiasa detta, ai preti accorsi in folla per aspirare al posto vacante di capellano domestico, i capitoli del contratto cui il prescelto dovrà sottoscrivere. Pastoso della fastosità riflessa dall'ambiente in cui vive, e sprezzante, come chi ha accettato l'umiliazione come stato permanente della propria vita e gioisce nell'umiliare gli altri al suo rango di servo, il camerleccaj di donna Paola rappresenta il personaggio, artisticamente ineccepibile, al quale il Porta può mettere in bocca la denuncia indiretta dei vizi della nobiltà e quella, aperta, dell'abiezione del clero, senza piú rischiare di scadere al livello della polemica e senza, neppure, contenersi nell'allusività della satira. E' questo il tono nuovo della poesia portiana, il suo modo di reagire alla mutata situazione politica: un impegnarsi piú a fondo, di quanto già non lo fosse, nei temi dibattuti dal proprio tempo. Il problema non è diverso da quello che si trovò ad affrontare tutta la prima generazione del romanticismo lombardo; ma soltanto il Porta e il Manzoni sapranno impostarlo, nella loro opera, senza sacrificare all'uno o all'altro dei termini, salvando anzi nelle ragioni supreme della poesia l'intensità della propria protesta morale. Nel Manzoni, per l'indole sua e la sua stessa cultura, la realtà contemporanea tende però a porsi come momento di avvio di una meditazione che ne forza i termini immediati, muovendo sempre piú fiduciosa verso l'approdo di una soluzione metastorica (alla fine la situazione della società contemporanea sarà ancora leggibile, ma quanto mediatamente, nel quadro emblematico del Seicento); la meditazione portiana è calata invece interamente in quella realtà, sino ad attingere, nella lucida consapevolezza della

irrepetibilità della storia, la persuasione che ogni momento di essa ha, per gli uomini che lo vivono, un valore assoluto, che impone scelte assolute: meno incline a dilatare, sui suggerimenti della cultura e di una diversa educazione spirituale, i contorni della realtà effettuale, il Porta arriva per altra via a cogliere, nel “particolare”, i valori eterni della vita, denunciando in una mortificata immagine dell’uomo, in una sostanziale carenza di “vera religio” la causa prima dei mali della società. Non, certo, la religione che donna Fabia Fabron De Fabrian (La Preghiera) intende come incondizionata sommissione al “primm cardin dell’ordine social” (cioè a se medesima), indicando i segni non dubbi della paventata fine del mondo nell’esilarata impertinenza della folla allo spettacolo della sua rovinosa caduta dinanzi alla chiesa di San Celso; né quella che, commentando la notizia giunta da Roma degli scandali della corte pontificia, ciascuno degli ex religiosi adunati ad abituale conversazione “foeura di pee del mond”, in un tipico interno reazionario, fa meschinamente coincidere con i propri gusti interessi (Meneghin biroeu di ex monegh), ma la religione, l’intima charitas che abbiamo visto illuminare le creature più poeticamente dolenti della Ninetta e del Marchionn, dibattersi ferita nel canto del Miserere, e che ora trova in Meneghino (ancora servo occasionale, giusta la tradizione del personaggio) una voce di alta difesa. Alle secolari accuse dei “potenti” sa ribattere ormai la fermezza che viene agli “umili” dalla coscienza finalmente raggiunta della propria dignità umana.

DANTE ISELLA

dall’Introduzione a Carlo Porta, Poesie, a cura di D. I.
Milano-Napoli, Ricciardi, 1958, pp. XXVI-XXIX

Giusti e la satira sociale

Egli [il Giusti], è vero, non è poeta di popolo, ma la sua musa non è scettica, è bensì acutamente critica; e il fatto di non essere un poeta di popolo non deve implicare un giudizio negativo sulla sua sensibilità sociale. E del resto, come si è visto, poesia di popolo non implica un valore positivo, bensì direi soprattutto una precisazione di registro: la poesia di popolo vuol essere una fanfara; e il Giusti, per la preziosità della sua educazione pariniana da una parte, per il suo impegno critico dall'altra, era quanto di più lontano si potesse immaginare dal termine della fanfara. Quando "La frusta repubblicana" diceva che nel Giusti non si ravvisa "spirito di ardente italianità", bensì "lo spirito della satira", coglieva la vera natura poetica del Giusti [...]. Dopo che ebbe scritto Gingillino e il Papato di Prete Pero, quando la satira politica cominciò a prendergli la mano con sempre maggiore frequenza, invece della satira di costume, egli tradì la propria vocazione. Nel 1846, scrivendo nella Rassegnazione,

... L'ira è peccato! Sí, quando per l'ira
se ne va la giustizia a gambe all'aria.
Ma se le cose giuste avrò di mira,
l'ira non sento alla virtù contraria.
Fossi papa, scusatemi, a momenti
l'ira la metterei tra' sacramenti...

non faceva altro ormai che portare alla ribalta del teatro ver-nacolo la grande epicità manzoniana:

... Sí, quel Dio che nell'onda vermiglia
chiuse il rio che inseguiva Israele,
quel che in pugno alla maschia Giaele
pose il maglio ed il colpo guidò...

E quando, nello stesso anno, in Sant'Ambrogio (che non è una cattiva poesia, ma che essendo anche troppo famosa può contribuire a dare un'immagine del poeta completamente sfocata) dichiarava la sua simpatia umana per quei poveri soldati boemi e croati, strumento d'oppressione ed oppressi essi stessi, non faceva altro che ripetere e umiliare una sublime idea del Manzoni:

... Udite! Quei forti che tengono il campo,.....

son giunti da lunge, per aspri sentier:
sospeser le gioie dei prandi festosi,
assursero in fretta dai blandi riposi,
chiamati repente da squillo guerrier.
Lasciâr nelle sale del tetto natio
le donne accorate, tornanti all'addio...

E in queste occasioni il Giusti stava al Manzoni come la prosa di una gazzetta sta all'originaria invenzione della poesia. L'ultima cosa grande la scrisse nel maggio del '47 ed è lo "scherzo" che s'intitola *La guerra*. In esso il critico sociale confluisce a un segno col pareneta politico; ed è come il punto di fusione del primo e miglior Giusti con l'ultimo e quarantottesco: ma l'intelligenza e l'attenzione sono tutte rivolte al quadro di quella società vecchia contro la quale il poeta aveva fatto già le sue migliori prove. Il Giusti vuole la guerra d'indipendenza: quella guerra che del resto è stata preparata nei suoi armamenti dagli "eroi milionari": gli eroi del capitale, non quelli dell'industria utile ma quelli dell'industria della propria borsa. Ecco però che coloro che hanno fabbricato e venduto i cannoni, che hanno preparato le riserve di fulmicotone, all'ultimo momento prendono posizione contro la guerra che resulterebbe a danno dei loro traffici in altre direzioni d'attività commerciale e a pregiudizio delle loro banche

... Sì, sí, pensiamo al cuoio
e la gotta a' soldati,
cannone e filatoio
si sono affratellati;
è frutto di stagione
polvere di cotone.

Né mai tanto apparato d'armi,
crebbe congiunto
a umor sì moderato
di non provarlo punto.
Dormi, Europa, sicura:
piú armi e piú paura.
Popoli, respirate:
e gli eroi macellari
cedano alle stoccate
degli eroi milionari:
la spada è un'arme stanca,
scanna meglio la banca.

La pace del quattrino
 ci valga onore e gloria:
guerra di tavolino
 facilita la storia.
Oh che nobili annali,
 protocolli e cambiali!...

Lo “scherzo” finisce con un rombo di cannone:
 ... Ma che è questo scoppio
 che introna la marina?
Nulla: un carico d'oppio
 da vendersi alla China;
 è una fregata inglese che l'annunzia al paese...

L'Inghilterra che aveva fatto tanto rumore sulla tratta dei negri,
era la stessa che aveva dichiarato guerra al Celeste Impero per obbligarlo
all'importazione dell'oppio:

... Strumento di conquista
 fu già la guerra; adesso è affar da computista:
vedete che progresso!
Pace a tutta la terra;
 a chi non compra, guerra.

Questo è insomma il Giusti grande: non quello di Sant'Ambrogio. E' il Giusti nel quale non sappiamo davvero riconoscere i caratteri, come volle anche il suo amico Capponi, di una “satira urbana e spesso campagnuola”. E' una satira, anzi, che aveva l'occhio aperto sull'Europa [...].

Il Giusti non era un poeta popolare e non era neanche un poeta realista [...] Il Giusti non crea dei personaggi o delle situazioni se non a modo d'esempio, poiché egli ritiene precipuamente i caratteri del saggista. Ma questo è appunto il grande e originale Giusti: quello, per indicare un'antologia essenziale, dei Costumi del giorno, A San Giovanni, L'apologia del lotto, Il brindisi di Girella, Gingillino, e soprattutto dei tre grandi affreschi, Il ballo, La vestizione, La scritta, nei quali ci lasciò, indipendentemente da ogni ipotesi patriottica, un quadro-saggio della società fiorentina del suo tempo.

LUIGI BALDACCI

da Letteratura e verità Milano-Napoli, Ricciardi, 1963, pp. 54-58

Carlo Porta

Dopo oltre un secolo dalla morte del poeta, l'opera del Porta è ancora lontana dall'aver conquistato fra il nostro pubblico quella fortuna, anzi quella popolarità, che di diritto le spetterebbe. La difficoltà del dialetto, la scarsa attenzione della critica ufficiale (a prescindere dal Momigliano, che gli ha dedicato alcune fra le sue pagine più chiare ed affettuose) possono spiegare in parte, se non giustificare questa persistente indifferenza. Ma l'ostacolo del linguaggio è di quelli che si superano con un minimo di buona volontà; e l'inerzia dei critici poi è un fatto che ha bisogno di essere a sua volta spiegato. Se si stenta tuttavia da molti a riconoscere nel Porta un poeta grande, da mettere accanto a Manzoni e Leopardi, lo si deve soprattutto, io credo, alle tradizioni auliche e campassate della nostra storia letteraria, in cui la sua voce si inserisce a forza di gomiti e dispettosamente, con modi troppo inconsueti, prepotenti e scandalosi. Ché veramente, nel quadro della rivoluzione romantica, antiletteraria, antiumanistica, popolare, la ribellione del Porta è quella che irrompe con minori cautele e compromessi, la più diretta e la più coraggiosa. L'Italia dei letterati, carducciana e d'annunziano con il suo gusto tutto falso e retorico, quella stessa che non seppe intendere la novità e la grandezza del Verga, non poteva concedere al grande milanese altro che una fama in ombra e in sordina.

L'esistenza del Porta, iniziata nel pieno fervore di una cultura illuministica, libera aperta cosmopolita, si chiude tra l'entusiasmo delle prime polemiche romantiche; dall'età delle riforme paternalistiche degli Asburgo si svolge, attraverso la Rivoluzione e l'invasione francese e la restaurazione legittimista, verso l'età delle cospirazioni e dei moti nazionali di indipendenza. Così che in lui e nell'opera sua sembra rispecchiarsi intera la rapida e intensa evoluzione dello spirito italiano in quegli anni e proprio in quella parte d'Italia dove il moto della cultura fu più largo, più caldo e più cordiale.

Anche il suo modo di reagire ai frequenti e repentini mutamenti di governo e di regime nella Lombardia e il parallelo evolversi delle sue opinioni politiche furono in sostanza quelli caratteristici della parte più educata e progressiva della società contemporanea. A parte qualche componimento di occasione, si può dire che il Porta non rinnegò mai il suo liberalismo istintivo, e le idee essenziali ch'esso comportava di giustizia, di eguaglianza, di libero pensiero, e la satira dei ceti privilegiati e delle loro consuetudini anacronistiche.

L'educazione illuministica, volteriana, rimase fino all'ultimo viva

nei suoi versi. Se non giunse in tempo ad accogliere con pienezza di consenso le speranze e la volontà eroica del Risorgimento, diede tuttavia con la sua opera alcune tra le armi più potenti allo spirito rivoluzionario dei tempi; né gli sfuggì il significato anche politico del movimento romantico, al quale aderì negli ultimi anni con giovanile baldanza. Altrettanto coerente è l'evoluzione della sua mente nel campo delle dottrine e del gusto letterario: alle radici stanno l'insegnamento di Parini, le polemiche del «Caffè», il bisogno insomma di un contenuto moderno e vivo e di una lingua concreta e aderente alle cose; e di qui egli perviene senza sforzo all'accettazione finale delle teoriche moderne, alla polemica antiumanistica, antimitologica, realistica, che egli svolse in alcune sue satire-manifesti di rincalzo agli scritti di Di Breme e Berchet. Ma, oltre l'educazione pariniana e illuministica, sta dietro il Porta anche la tradizione di una letteratura dialettale già fiorente, e più da lontano la tradizione popolare dei cantastorie, delle bosinade. Ivi egli trovava anticipati non soltanto certi motivi e temi e ambienti e figure che avranno gran parte nella sua ispirazione satirica; ma anche, ciò che più conta, se pure in forme ancora impacciate e sommarie, quella che sarà la sua tendenza verso la parola schietta immediata colorita, che aderisce senza schermi e senza ritegni alla realtà dell'oggetto rappresentato. E questo rende ragione del modo tutto spontaneo, istintivo, nel quale si presentava e si risolveva per lui il problema di un linguaggio realistico, che doveva affaticare poi, in un piano di arte più complessa e complicata, il suo vicino Manzoni.

L'accettazione del dialetto, col suo intatto vigore, la sua immediatezza ed evidenza, la sua libertà fantastica, rappresentava insomma per lui la maniera più spiccia e più conforme alla sua indole di ripudiare ogni convenzione letteraria. Ed era nello stesso tempo il segno della sua pronta adesione ai temi ed alle occasioni di un'umanità moderna, spoglia di artifici, naturale e vera.

Nel modo franco e spregiudicato con cui egli contempla e ritrae il mondo che lo circonda, senti una passione, un impegno, una partecipazione morale, che è la sua forza, anche se rimane per lo più implicita e si risolve tutta in rappresentazione oggettiva, e solo di rado si dispiega nei modi della protesta o dell'invettiva. Tutta la sua opera ha un preciso colore storico, un sapore di documento e di cronaca che la lega ad un'epoca e ad un ambiente ben determinati. Quei tipi di preti e di frati ghiottoni, ipocriti, avari, ignoranti, tutti immersi nella materia; quelle beghine istupidite nelle pratiche superstiziose le nobili dame con la loro alterigia spagnolesca ormai fuori tempo é ridicola; i popo-

lani con i loro volti ingenui di creature oppresse e tradite dalla sorte e la loro esigenza immediata di verità e di giustizia: l'atmosfera uggiosa e decrepita dei salotti aristocratici, l'aria grassa ed opaca delle sacrestie e dei refettori conventuali, le taverne, i postriboli, il loggione al teatro dell'opera: ogni cosa e persona ha il suo colore giusto, e un peso, una pienezza di verità che non ha riscontri né antecedenti in tutta la nostra tradizione poetica. E la parola, in cui questo mondo realistico si incarna, è greve, sensuosa, gremita di oggetti e di particolari, lontanissimi dai modi spesso ibridi e contaminati di reminescenze letterarie della vecchia poesia dialettale; immersa nel dialetto vero, vivo e parlato, attinta al discorso fiorito delle serve e delle massaie del mercato, alla «scoeula de lengua del Verzee».

La forza del Porta sta nella novità di un temperamento che alle idee moderne, illuministiche e romantiche aderisce con piena consapevolezza, proprio in quanto vi trova la strada aperta alla sua esigenza nativa di una umanità più estesa, cordiale, senza limiti né ritegni. «Il gran 'busillis' della poesia-dirà, condensando in una formula di estrema semplicità la sua poetica e quella dei suoi amici della scuola lombardia-consiste tutto nell'arte magica di muovere, rimescolare come più piace, tutte le passioni nascoste nel cuore dell'uomo».

Su questo fondamento di umanità intera e vigorosa la gamma della sua ispirazione poetica si svolge per diversi gradi e toni con sorprendente franchezza e libertà. Abbiamo anzitutto le storie dove il comico prevale sulla satira, tutte percorse da una larga ondata di riso tra boccaccesco rabelaisiano e volteriano ma più sciolto, più prepotente, più popolano: trascrizioni spassose di pie leggende medievali, iperboliche avventure di pretucoli pezzenti e vagabondi. Di lì sale, senza che venga meno l'intensità e la felicità dell'invenzione comica, ai componimenti dove la satira s'accampa con una forza più amara e pungente, agli splendidi affreschi del mondo clericale e reazionario. Ma dove tocca il mondo degli umili, dei disederati, con la loro miseria, l'esperienza rassegnata dei soprusi secolari, le pene d'ogni giorno e d'ogni momento, allora la spregiudicata vena narrativa del Porta si solleva in un'aria anche più libera e vasta; anche i pretesti comici caricaturali, satirici sono travolti nella rappresentazione totale e assoluta, ridente e pietosa ad un tempo, di un caso umano, colto nel vero con tutta la sua forza di commozione, dove la ragione polemica vien fuori dalle cose stesse, dal ritmo delle vicende, e non ha bisogno di sottolineature farsesche, e anche il riso è tutto calato nella verità di un linguaggio da trivio, naturale e spregiudicato, che accentua la sincerità delle situazioni patetiche e insieme le trattiene e le fissa in un'atmosfera

ra di realtà e di concretezza ambientale, vietando ogni caduta nei bassifondi di un sentimentalismo generico. Abbiamo allora il Marchionn di gamb avert il Giovannin Bongee, e soprattutto la Ninetta del Verzee: una prostituta che racconta, con la sua voce rauca e il suo cinico gergo da postribolo la storia di come fu sedotta, e sfruttata, e gettata dall'uomo che essa amava nel fondo del vizio e della miseria.

In quegli anni che conobbero la fortuna e la moda, affidata così spesso ad esemplari effimeri, della novella sentimentale, queste ottave, con la loro violenta e tormentata impudicizia, nell'ambito di un tema che sarà poi sfruttato fino alla sazietà dai romantici più tardi, rappresentano la soluzione più ardita potente e drammatica di un'esigenza largamente diffusa di narrativa moderna, mentre precorrono i modi, il taglio, la spregiudicatezza della materia e del linguaggio dei naturalisti della seconda metà dell'Ottocento.

Qui, anche più che altrove, si fa evidente il bisogno di sincerità assoluta che doveva imporre al Porta la scelta del dialetto.

Anche la forma metrica, con il suo movimento andante e pure abilissimo di cantafavola plebea, non impaccia il ritmo narrativo e la naturalezza del discorso, mentre dà rilievo al contrappunto morale e patetico che vi è sottinteso. Perché questo realista è un poeta; e il mondo volgare ch'egli mette in scena è da lui sentito con animo lirico, con quella simpatia e pietà, che è il dono del Romanticismo, e insieme con un'arditezza e crudezza di visione, che non si ritroveranno uguali se non in Verga.

NATALINO SAPEGNO

da *Ritratto di Manzoni e altri saggi* Bari, Laterza, 1960, pp. 49 e sgg.

Il Porta e la società del suo tempo

E' ormai acquisito che Carlo Porta è da considerarsi a pieno diritto uno dei grandi autori della letteratura italiana di primo Ottocento, una voce autorevole e, se vogliamo, anomala fra le molte che propugnavano un rinnovamento della tradizione culturale, un osservatore attento e partecipe dei problemi civili e sociali del suo tempo. Se mai, c'è ancora da chiedersi per quali ragioni la sua poesia stia conquistandosi soltanto ora una certa popolarità, in ritardo e con minore consistenza rispetto a quella toccata all'opera maggiore del suo grande contemporaneo, Alessandro Manzoni.

Se, infatti, esaminiamo da vicino come nei due autori si rispecchia la vita della popolazione lombarda fra rivoluzione e restaurazione emerge subito l'immediatezza e quasi l'istintività della reazione del Porta, che tutto osserva e ritrae senza schermi, senza nemmeno preoccuparsi di nascondere scatti d'impazienza o addirittura d'insofferenza, senza nessun bisogno di mediare la realtà o di superare la contingenza in una organica visione filosofica della storia.

Ben diversamente, è noto, il Manzoni filtrava il proprio discorso, ricorrendo alla forma estremamente articolata del romanzo storico, riccamente argomentando il proprio giudizio, operando anche linguisticamente una scelta polivalente.

L'immediatezza della rappresentazione portiana, quindi, e l'adozione del dialetto come unico strumento di espressione comportavano di per se stesse una limitazione della sfera della comunicabilità, non solo sul piano geografico (e direi che s'è fin troppo insistito in questo senso), ma soprattutto sul piano sociale:

L'affermazione del Caretti, secondo cui il Porta «operava ad alto livello culturale», non vale soltanto per la forma del discorso (e l'Isella ci ha più volte dimostrato quanto impegnativo sia stato l'apprendistato del poeta, costretto a misurarsi con una tradizione letteraria consolidata, senza perdere tuttavia il contatto con la lingua in uso), ma anche per i contenuti e i significati, caratterizzato com'è da una costante matrice razionalistica e dalla consapevolezza di rivolgersi ad una avanguardia, sia politica, sia sociale, sia religiosa.

Sempre il Caretti ha parlato di una prevalenza nel Porta «dell'indignazione morale, della protesta polemica e sociale», diversamente che nel Manzoni, a cui «premeva fortemente anche il momento della 'persuasione' intellettuale e morale», derivante dalla «fiducia in una attiva renovatio cristiana delle coscienze».

Una scelta di fondo, quindi, che all'interno di un movimento progressista privilegiava la conoscenza e l'analisi spregiudicata della realtà rispetto alla divulgazione di un messaggio etico-politico ben definito, l'affermazione anche soltanto individuale di certi valori essenziali ancora lontani dall'esser acquisiti in una società che, dopo la stasi e il primo assestamento degli anni della Repubblica italiana e del Regno d'Italia, si avviava verso un progressivo disfacimento. Di qui, quel piglio aggressivo, che è tutto suo, e che deriva dal rifiuto ad accettare le cose comunque vadano, dalla coscienza dell'immensa sproporzione esistente fra l'essere e il dover essere, che ha fatto di volta in volta parlare la critica di moralismo, di giansenismo, di radicalismo, quand'è più giusto parlare di una ribellione non velleitaria né fine a se stessa né tanto meno compiaciuta, ma intimamente sofferta e volta positivamente verso il futuro. Se da un lato, infatti, il Porta rivendica il suo dirittodovere di esprimersi liberamente:

Giuri de scriv di vers fin che me par
de dì el me sentiment dove me occur
con tutta libertaa, redond e ciar...,

dall'altro, tende anche a sottolineare con forza la serietà della denuncia, che nulla ha a che vedere col verbalismo e l'improvvisazione:

Carlo Porta poetta Ambrosian
no vorend vess creduu per on balloss
prima perché a sto mond el gh'ha quajcoss,e
pocù perché el gh'ha minga el coo balzana...,

L'atteggiamento del Porta verso la società contemporanea si può, quindi, definire evidenziando due componenti essenziali, non sempre distinte e comunque integrantisi vicendevolmente: la denuncia dei mali del presente, colti nella realtà della vita quotidiana di tutti, dell'esperienza anche del singolo, e il richiamo costante a principi fondamentali indiscutibili, che si riconducono palesemente al credo illuministico. Certamente ci sono anche momenti di più accentuato pessimismo, in cui la condanna sembra investire la vita terrena nel suo complesso; ma si tratta di stati d'animo particolari, di attimi di estremo sconforto, come quando sopraggiunge la morte dell'amatissimo amico Giuseppe Bossi:

e mì per consolamm del me magon
ghe dighi a sto grand omm che se l'è mort

l'è pur anch foicura d'on gran mond cojon.

In genere, il terreno prediletto è quello del singolo fenomeno, della situazione concreta, dove si riflettono tangibilmente le conseguenze di fatti di più vasta portata, degli sconvolgimenti a livello europeo, determinati dalle ferree leggi della politica e della diplomazia, sulle quali può anche non valer la pena soffermarsi; ma vorrei dire per inciso che il disinteresse per tutto ciò, talvolta addirittura ostentato nelle poesie («Per mè, che el mej el possa vess El partii de fa el quoniam»), è il risultato di una scelta consapevole, in nome di un'attenzione umana alla realtà e ai casi della gente, e non significa affatto superficialità e rassegnazione (qualità negative che non sono mai del Porta), dal momento che invece nelle lettere agli amici è bene documentata la sollecitudine, ed anche l'intelligenza, con cui quei fatti politici sono seguiti.

Certo, al centro è Milano; e propriamente egli è stato definito da Antonio Banfi prima di tutto «poeta della città di Milano»:

Prometti e giuri col vangeli in man
de amà prima de tutt chi m'ha creaa,
e subet dopo sto me car Milan...

Dalla poesia del Porta, come del resto dall'opera di molti letterati d'allora, resta escluso il mondo della campagna, che ancora non s'impone con i suoi problemi sociali e civili specifici, nonostante il ruolo primario che svolge da qualche decennio nella ristrutturazione dell'economia lombarda: la vita dei «picch» è qualcosa di estraneo, magari ancora materia di bonario diletto o tutt'al più pretesto per accenni alla tradizionale contrapposizione cittàcampagna, mentre è la città, intesa anche come organo vitale della società civile, quella che domina la scena, con le sue antiche e recenti bellezze popolari e urbanistiche, con le sue animate contrade ed anche col nuovo assetto neoclassico che sta assumendo (e sarebbe da vedere quanto del gusto figurativo neoclassico entra nella poesia del Porta), con le sue strutture amministrative ed economiche, con le sue stridenti contraddizioni fra spinte progressiste e tenaci resistenze del passato, con le vistose sperequazioni nella vita dei suoi cittadini, con la sua attività vivace e stimolante, e, ancora, con tutta la gamma di tipi umani e infine del rincaro del costo della vita, che Akmett fa presente ai soci del Casinò:

Col pan tant car, con bon mercaa i spazzett,

cont i ficc che gh'han su quel pocch asee,
coj fioeu e la miee (con pocch respett),
come se fà a tasè senza dance?

[...] Di fronte alla crisi civile che non s'arresta, il Porta, quindi, si colloca con la salda consapevolezza di poter riproporre valori universali irrinunciabili. La polemica illuministica sulla vera nobiltà gli è ben presente e ritorna nella sue parole ogni volta che s'imbatte in chi della nobiltà del sangue ha fatto strumento di prepotenza, di albagia, di volgarità; certamente, da parte di costoro le umiliazioni non gli mancano, ma nella sua immediata reazione quel che più gli preme è la tutela della propria dignità di uomo, di lavoratore, ed anche di poeta, ben lontano com'è dal concepire la poesia accademicamente, come un'attività socialmente inutile:

Sissignor, sur Marches, lu l'è marches,
marchesazz, marcheson, marchesonon,
e mi sont el sur Carlo Milanès,
e bott là! senza nanch on strasc d'on Don

Lu el ven luster e beh e el cress de pes
grattandes con sò comod i mincione mi, magher e biott,
per famm sti spes
boeugna che menna tutt el di el fetton.

Lu senza savè scriv nè savè legge senza,
drev squas, savè descor
el god salamelecch, carezz, cortegg;

e mi (destinon porch!) col me sta sù
sui palpee tutt el di, gi'hoo nanch l'onor
d'on salud d'on asnon come l'è lu.

Un acuto osservatore del mondo intellettuale milanese come lo Stendhal, non a caso, colse la portata ideologica di una simile protesta, e proprio a proposito di questo sonetto arrivò a dire: «parce qu'il est vrai rend tot ou tard une révolution immanquable en ce pays».

E' significativo che, ogni qual volta si metta in discussione l'onestà e la dignità del lavoro, la voce del Porta si altera e la sua risposta si fa animata, rivendicando addirittura il diritto alla reazione rabbiosa, che mai, comunque, è fine a se stessa e priva di una sua costruttività:

Musa Abbiada che te fee el mestec
de rebatt l'insolenza col reson...

Al fondo di questa nuova moralità è la fede nell'uomo, la ferma coscienza della grande conquista costituita dalla Dichiarazione dei diritti dell'uomo. Si tratta per il Porta di un vero e proprio abito mentale, che determina in lui quella generosa disponibilità umana rilevata da tutti i suoi amici e lettori. Egli osserva, dicevamo, la società in cui vive, e la sua disposizione non è quella di chi cerca pretesti di mugugno; anzi, direi che la sua ribellione si fa tanto più intransigente, quanto più egli scopre la ricchezza di valori positivi esistenti nel tessuto lacerato della città e la tenace resistenza di forze grette e inumane che li combattono, che impediscono loro di prevalere.

Questi valori egli ha la capacità naturale di far emergere innanzi tutto nel suo stesso ambiente quotidiano, fra i veri nobili, fra gli uomini politici, fra gli amministratori, fra gli amici intellettuali, nella famiglia; donde quel clima di serenità, di affettuosità, di pulizia, che traspare da ogni pagina del suo epistolario (e non credo di dover aggiungere altro al quadro «dal vero» offertoci dalle pregevoli ricostruzioni dell'Isella e del Bezzola) e che è rievocato nelle parole commosse di una celebre lettera del Foscolo (la medesima che si conclude con la definizione del Porta come «Omero dell'Achille Bongee»):

Sappiate ch'io sono partito senza volervi dire addio perché a quella parola le lagrime mi gocciavano giù per le guance mentr io tentava di proferirla dal secreto dell'anima mia: però non vogliate stimarmi villano, né freddo e ingrato di cuore verso voi tutti che io amo invece e bramì di rivedere poiché la vostra casa fu asilo cordialissimo a me in tutte quelle mie tristissime sere, e le vostre seggiole basse m'erano quieto riposo, e il vostro focolare mi riscaldava senza abbruciarmi, e le vostre mele cotte mi risanarono gli occhi, e le vostre mele crude mi davano tutte le sere una cena salubre e squisita la quale non mi costava se non un cordiale ringraziamento...

Ma, al di fuori della sua cerchia, egli scruta ogni angolo della città, s'interessa ai tipi che incontra, vive la vita del Verziere per studiare insieme con la lingua i caratteri dei popolani che lo animano, attento sempre e ovunque a cogliere i segni di un'umanità che altrove appare come un bene raro. Certamente, all'origine di molte composizioni che hanno al centro questa vita e questi personaggi (a incominciare dalla celebre Ninetta) c'è un intento letterario, la volontà di imporre a se stesso una nuova prova d'arte, quasi a saggiare fino in fondo la capacità

e la validità dei propri mezzi espressivi (ricordiamo anche la lettera dedicatoria al figlio:

«curiosità e brama soltanto di provare se il dialetto nostro poteva esso pure far mostra di alcune di quelle veneri, che furono fin or credute intangibile patrimonio di linguaggi più generali ed accetti»); però è altrettanto vero che l'esercizio artistico è inseparabile dall'impegno a scavare nella realtà, per cui molto difficilmente le sue rappresentazioni potrebbero essere accusate di scarsa autenticità.

Anche perché è in lui una disponibilità, derivante dall'amarezza che gli provoca l'immagine dei ceti privilegiati, a cogliere russoianamente nelle anime semplici la genuinità dei sentimenti umani: il desiderio di vivere in pace una vita senza scosse, con qualche ingenua pausa di distrazione, del Bongee; il grande bisogno di amore e di calore umano e quindi l'incorrotta bontà naturale di Ninetta e di Marchionn. Tutti personaggi che derivano la propria infelicità profonda dall'esser emarginati dalla cosiddetta società civile, prima ancora che dalle difficoltà che per tutti esistono nei rapporti fra persona e persona: ed è così che, dalla protesta contro una società che continua a essere ingiusta, nasce con la solidarietà l'amore per questi tipi umani, che, posti l'uno accanto all'altro, costituiscono, essi sì, un mondo alternativo positivo rispetto a quello malsano e degradato dell'alta società: è così che una nuova moralità (altro che moralismo!) entra nella nostra letteratura di primo Ottocento.

Ma ecco che s'abbatte su Milano la restaurazione, e tutto cambia rapidamente: fatti oscuri come l'assassinio dello stimabile ministro Prina sconvolgono la città, qualche speranza di tregua s'accende (ricordiamo il famoso secondo brindisi di Meneghino), sembra tornare l'ordine, ma sotto di esso accanto ai mali antichi compaiono i nuovi; si direbbe che la storia stia compiendo, nel volgere di pochi mesi, un cammino a ritroso. Il Foscolo con un atto d'insofferenza tutto suo parte per l'esilio, gli altri intellettuali restano e cercano di comprendere che cosa comporta il ritorno degli Austriaci, di vedere come sia possibile ricomporre le proprie fila improvvisamente disperse: bisognerà arrivare alla soppressione del «Conciliatore», perché le cose siano chiare fino in fondo. Ma il Porta non tace. Non solo perché - come osservava ieri lo Stella nella sua relazione - al poeta dialettale è per molti motivi lasciata tradizionalmente una libertà che è negata al poeta in lingua, ma anche perché la poesia portiana si configurava, come dicevo, come prodotto d'avanguardia, sia per la sua natura sia per la sua destinazione. E questo dato di fondo fa sì che essa costituisca un documento prezioso della preparazione politica e del processo

di rapida maturazione degli intellettuali milanesi: un aspetto sul quale non ci si è sufficientemente soffermati nel tracciare la storia di quei pochi anni, così ricchi di fermenti ma anche di disorientamenti, data l'abitudine a considerare il Porta come caso a se stante, con una problematica tutta sua, che si muove su binari diversi da quelli degli altri intellettuali. Ma c'è di più: il Porta scrive il sonetto *Catolegh, Apostolegh e Roman*, che già ho citato, nell'aprile del 1814, e cioè quando pochi erano in grado di prevedere lucidamente che gli Austriaci non erano più Maria Teresa e nemmeno Giuseppe II, ma che avrebbero raddrizzato tutti

col degiun, col silenzi, col trann biott
e col beato asperges del baston.

Nel giro di pochi mesi, la poesia del Porta trova una sua nuova coerente organicità, perché il mondo da combattere a sua volta si presenta in un sistema ben definito, con un'ideologia chiara e senza mezzi termini: non sono più le smagliature dell'amministrazione francese, ma sono i principi del Congresso di Vienna che s'incarnano nella realtà, anche visivamente («ha de torna Milan Tutt gris anmò de fraa d'ogne color»), facendo riuscire allo scoperto nobili e nobildonne carichi di sentimenti di rivalsa, ex frati ed ex preti ansiosi di riprendere il loro ruolo sociale, e, come sempre, funzionari vessatori; con in più una nuova odiosa figura, quella della spia, nata solo per far del male, sempre pronta a

corr viaa mettes in secur in sul segraa
de la regia cesarea polizia.

Nonostante ciò, non solo la denuncia del Porta non tace, ma si fa ancora più intransigente, ed ancora più ferma e motivata la sua carica di ribellione. L'adesione, che in fondo era già nei fatti, al romanticismo e la stessa difesa del dialetto non possono forse significare, fra l'altro, anche la rivendicazione del diritto alla libertà di parola? Il suo discorso, dicevo, si fa più organico. C'è innanzi tutto il nodo della religione, che prima era stato affrontato soltanto in chiave demistificatoria, con qualche venatura volterriana, per combattere la superstizione, per razionalizzare anche quella che da lui era riconosciuta come un'esigenza legittima - anzi direi al di sopra di ogni discussione - dell'animo umano. Ma ora le cose sono cambiate: la religione, o almeno quella che i falsi credenti chiamano religione è uno

dei pilastri su cui si regge non solo questa nuova greve dominazione straniera ma anche il vecchio ceto privilegiato che si ritrova in auge; donde una nuova corruzione nel clero posto al servizio di interessi temporali, una corsa al guadagno attraverso sotterfugi, piccoli imbrogli, servilismi degradanti, e soprattutto un'assoluta mancanza di vera fede e di carità cristiana. La sfera politica, quella religiosa e quella morale finiscono inevitabilmente per confondersi. Nel 1816, il Porta scrive ben tre poesie per denunciare questi mali: *El viacc defraa Conduitt*, *Onfuneral*, *La messa noeuva*, con la seconda delle quali, *On funeral*, travalica di molto i limiti della satira di costume, per contrapporre a un mondo dove ormai non c'è più posto nemmeno per la «pietas» verso i defunti la purezza di un sentimento religioso, che piacque subito allo zio del Grossi, assai vicino al giansenismo, e che ancora una volta non era se non l'affermarsi di una salda coscienza morale di fronte al crollo di ogni valore. [...] In una situazione tanto grave non basta più il generico vittimismo xenofobo del passato, la satira razionalistica contro la superstizione, la solidarietà umana con i poveri emarginati. Il Porta scopre un nuovo sentimento nella società che lo circonda, che gli dà la misura della portata del conflitto: l'odio di classe, tanto più forte quanto maggiore è l'ignoranza e il bisogno di rivalsa. Ecco allora che egli cerca di entrare nella mente dei nuovi dominatori, di ritrarne i pensieri con le loro stesse parole, di mimarne i comportamenti: e ne nasce il quadro più efficace della letteratura italiana (e forse non solo dell'italiana) della restaurazione. I suoi mezzi espressivi si sono ulteriormente affinati, la sua analisi si è fatta più spietata.

Ora più che mai il Porta sente la necessità, il dovere, di riaffermare quei valori illuministici che erano stati al centro di tutta la sua opera strappando il velo di una realtà che vuole negarli. Chi sono agli occhi dei nobili pieni di volgarità, dei pretuncoli che li servono, e dei dominatori (che non sono nominati una sola volta, se non nei sonetti, ma si intravedono sempre dietro le quinte), quei popolani, che egli tanto amava, nei quali aveva scoperto tanta genuinità di sentimenti, affioranti in vite tutte dedicate al lavoro e alla lotta per la sopravvivenza? Essi, che più di tutti hanno pagato il prezzo che la storia ha richiesto alla popolazione milanese, ora sono «gent bassa», «cittadina, merciaia... o simil fango», plebe equiparata a «un verme vile, un mostro», «sti mezz camis», «sti spantega strasc»: la nuova solidarietà del Porta nasce dall'indignazione nel veder così calpestati i diritti dell'uomo, le leggi stesse della fede cristiana. E per la prima volta forse appare nella nostra letteratura con tutta la pienezza del suo significato di classe la parola «operari», sulla bocca del «pretascion»?

che provoca la violenta reazione del «Meneghin biroeu»:

Hin la golascia, la leccardaria
de sti operan, de sti mezz camis;
in cà miseria, raccol, callastria,
la baldoria in di boeucc e in di bovis;
ciòcch sora ciòcch, robba, danee, temp pers...

Quando, nel 1818, il Porta riprende la poesia, si ripresenta con piglio quasi provocatorio: con le sestine «Il romanticismo» sgombra il campo da ogni equivoco; al di là di ogni discussione su quel che questa adesione poté significare ai fini dell'evoluzione della sua arte (ma abbiamo visto che non si trattava soltanto di una questione di poetica), la sua era innanzi tutto una dichiarazione di scelta politica, per tutto quel che il romanticismo lombardo aveva in sé di nuovo ma anche di illuministico, e con essa egli intendeva clamorosamente collocarsi dall'altra parte rispetto a quella in cui si trovava Madamm Bibin, una delle tre dame con cui egli rappresenta, entrando nella loro mente, i prototipi della nuova classe dominante. I loro programmi sono esposti nella lettera di Meneghin Tandoeuggia, la loro filosofia è sinteticamente dichiarata nella preghiera di Donna Fabia Fabron de Fabrian.

La sua eccezionale capacità di rappresentazione della realtà, la sua poetica del vero, che tanto a fondo gli avevano consentito di penetrare nel cuore umano, sono ora uniche eccezionali armi di lotta politica, strumenti sempre più validi di analisi e di denuncia, che lo portano ad allargare il quadro a un'interpretazione più complessa della storia e ad andare oltre la sua tendenza a rappresentare preferibilmente caratteri e problemi di singoli individui che non classi sociali nel loro insieme. Certamente, anche Donna Fabia, Donna Paola, Meneghin sono individui, ma le loro fisionomie specifiche si dissolvono nel ritratto più generale di tutta una società; e la solidarietà, la fratellanza del Porta per i diseredati, gli oppressi, acquista dimensioni diverse rispetto al sentimento d'amore per Bongee, Ninetta, Marchionn.

A colui che è il simbolo di ogni sopraffazione, al soldato francese, Bongee non sa dire altro che «Che el vaga foicura di cojon»; al «pretascion» Meneghin risponde con una ricca argomentazione che si direbbe una fedele traduzione del credo illuministico. Certo, Meneghin è ancora, di nuovo, un individuo, anche se emblematico, isolato di fronte ai suoi nemici, e soprattutto sviluppa un discorso che lascia intravedere il volto del Porta, del borghese lavoratore che si

ribella a una società che vorrebbe emarginarlo.

Il popolano che non accetta la sopraffazione, la folla che si muove contro i governi (che è qualcosa di più degli sberleffi a Donna Fabia) avrebbero fatto l'apparizione pochi anni dopo, nel romanzo dell'altro grande lombardo che sempre abbiamo presente quando parliamo del Porta, Alessandro Manzoni.

GENNARO BARBARISI

da Aa. Vv, *La poesia di C. Porta e la tradizione milanese*
Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 93-105

La prosa di memoria

Nessuno dei secoli precedenti vide cosí vasta fioritura di “memorie” quanto l'Ottocento. Lo straordinario rilievo assegnato dal romanticismo all'individuo, al personalissimo mondo dei suoi sentimenti, spronava a iscrivere, piú che fosse possibile, nel tempo e nella memoria dei posterì il proprio nome e le proprie azioni.

L'intensa partecipazione agli eventi risorgimentali, se in parte scaturiva da questa ansia di perennità, incitava, a sua volta, alla propaganda e alla difesa dei propri ideali, delle imprese compiute:

testimonianze, a tacer d'altro, di un dilatarsi della vita individuale nella piú vasta sfera della societá nazionale. Intanto, uomini ed eventi si sollevavano, per l'ardore delle passioni, in un'atmosfera leggendaria, sí che era un caro orgoglio essere stati vicini a quegli eroi, aver vissuto quei giorni di riscatto, poterli narrare. Del resto, lo stesso balzare, sulla scena della storia, di strati sociali che a lungo ne erano stati assenti, spiega anch'esso, per un gioco di proporzioni, tanto infittirsi di pagine di memorie.

Chi scriveva le proprie memorie restava assai spesso, anche per l'impegno civile da cui era animato, a mezza strada fra il documento e l'arte, tra l'ansia di fissare la veritá degli avvenimenti e l'impulso a riviverli liberamente in una trasposizione fantastica. Un atteggiamento, questo, che alternamente accentua della sua duplice istanza le pagine dei memorialisti [...], ma che, anzitutto, giovava a sottrarre gli autori dal timore riverenziale che sempre incute l'opera decisamente e deliberatamente artistica; a renderli, perciò, piú franchi, meno controllati stilisticamente; ad avvicinarli, infine, anche attraverso questa via, alle suggestioni “popolari” della poetica romantica. D'altra parte, il carattere documentario delle memorie, continuamente fuso con i sentimenti, le convinzioni, gl'ideali dello scrittore, questo incessante oscillare fra la letteratura e la cronaca, tra il fatto e la sua rievocazione appassionata, creava una forma narrativa che è un tramite, assai piú che non si pensi, verso il contemporaneo romanzo storico e, piú ancora, verso la produzione successiva del verismo. Proprio per questi motivi, ci sembra che i memorialisti del nostro Ottocento premano sugli orientamenti della nostra letteratura, sul gusto e le preferenze del secolo, non meno di quanto abbiano fatto gli artisti maggiori: dei quali, comunque, divulgano, su un piano piú umile, temi e ideali, concezioni e sentimenti.

Esiste, dunque, nella produzione memorialistica una evidente “mu-

tazione” dal piano documentario, cronachistico o embrionalmente storico, a quello letterario e artistico. Entro questo ideale spazio, a volte l'autore pone in pieno rilievo gli eventi di cui è stato testimone, lasciando nell'ombra la sua persona, la cui presenza è soltanto implicita nella scelta e, ancor più, nelle idee, nel colore, nel sentimento che più o meno circolano tra le pagine dell'opera: una inclinazione, perciò, prevalentemente storiografica. A volte, invece, il centro dell'interesse è autobiografico, sí che gli avvenimenti storici si ritirano nello sfondo e sono richiamati solo in quanto si intrecciano all'esistenza dell'autore, ne chiariscono le opere e i giorni. Più raro è, invece, che si incontri un impegno di rielaborazione fantastica, su un piano disgiunto da ogni intento storiografico. La volontà di non tradire l'esattezza, mentre evita ogni falsificazione, frena però anche la fantasia, ne limita la libertà. Ne deriva un timbro letterario, non artistico: o tale raramente, in momenti di felice equilibrio, come a volte succede in Ferdinando Martini.

Ma accanto a quegli scrittori che più comunemente si sogliono chiamare memorialisti, e che traggono dagli avvenimenti nazionali lo stimolo a scrivere, ve ne sono altri in cui la storia politica è assente, mentre è vivo e operoso il ricordo delle esperienze e battaglie morali, delle correnti artistiche, letterarie, filosofiche, del graduale e pur amaro spegnersi di antichi usi e costumi di fronte al trionfare dei nuovi. Ne sorgono opere perplesse fra un *itinerarium mentis* e un *itinerarium cordis*: storiche anch'esse, certamente, perché testimoniano e rievocano la vita di un tempo: ma soprattutto letterarie ed artistiche, perché assai spesso testimonianze e rievocazioni si accompagnano, con maggiore o minore intensità, alla commossa nostalgia e al rimpianto di luoghi e di tempi e di cose e di uomini irrevocabilmente scomparsi: o, anche, ritraggono situazioni immediatamente presenti, ma con l'ansia e l'attesa di vederle mutare e farsi vicine a un più alto ideale.

L'Ottocento ha avuto una ricchissima abbondanza di memorie: non solo di quelle intimamente legate al nostro risorgere a nazione, ma di quelle altre cui ora accennavamo: memorie di patrioti, fra le quali gli esempi più vivi sono dati dagli scrittori garibaldini, e memorie di ambienti, come quelle del D'Azeglio errabondo pittore lungo la campagna romana; di usi e costumi, come è nella Calabria ritratta dal Padula; di spensierate esistenze e di pugnaci battaglie artistiche, quali le rievoca Telemaco Signorini, di un laborioso salire verso l'arte, nella narrazione del Dupré; di un cristiano, eroico apostolato, nelle fervide pagine del Massaja. Gli esempi potrebbero essere numerosissimi, se fossero necessari. Ma più importa aggiungere che anche dalle memo-

rie meno legate agli eventi risorgimentali si delinea spesso vivissima, dinanzi al lettore, l'atmosfera del secolo, il respiro e le vibrazioni del tempo, di una vecchia Italia che risorge in un suo alone favoloso. E' proprio questo che rende care le tante memorie dell'Ottocento: questa ricerca di un tempo perduto. Una ricerca che era già nello scrittore e che si rinnova nel lettore: non già rivolta, come sarà nel Novecento, alle proprie personalissime e quasi incomunicabili esperienze di vita, ma a quelle di un più vasto mondo, nel quale è caro sentirsi cittadini ed attori e in cui si iscrivono, sentendo che ne è il naturale sfondo, le proprie ansie e le proprie lotte.

GAETANO TROMBATORE

dall'Introduzione a *Memorialisti dell'Ottocento*, a cura di G. T.
Milano-Napoli, Ricciardi 1958, vol. I, pp. IX-XI

I memorialisti

La storia di questi memorialisti, nelle cui pagine rivivono in parte le passioni e i conflitti e le tenaci speranze in cui s'accesero e divamparono le lotte del nostro Risorgimento nazionale, si risolve spontaneamente nella generale storia politica e letteraria di quell'età.

La illumina e se ne illumina. Dallo studio di questi scrittori, dei quali molti furono al tempo stesso uomini di lettere e uomini di azione politica, e apertamente scrissero e militarono chi coi liberali chi poi democratici, esce confermata quell'impostazione storica, che il De Sanctis ebbe a delineare nelle sue lezioni sulla letteratura italiana del secolo XIX, e che egli lasciò purtroppo in uno stato di provvisorio abbozzo e di incompiutezza. Appunto perché non ebbe modo di rimeditare e di rielaborare quelle sue lezioni, il De Sanctis riuscì poco persuasivo soprattutto nella descrizione generale delle due scuole da lui fatta in base a principi discriminatori troppo rigidi e insieme troppo generici; e sicché mentre le due scuole vi appaiono come affatto separate da un invalicabile spartiacque, al tempo stesso la loro distinzione non risulta abbastanza perspicua ed esauriente. Si spiegano così le sue indecisioni nell'assegnare certi scrittori all'uno o all'altro schieramento; e ne derivarono anche il suo correre a cercare qualche punto di contatto fra i due campi avversi, e il suo illudersi di averlo trovato, ora in Massimo D'Azeglio, ora in Garibaldi e Cavour.

In verità, né il reale o l'ideale, né lo stile analitico o il sintetico, riescono in questo caso caratteri di sicura discriminazione, né tra i fatti politici e i letterari, fra i quali possono correre, come corsero, somiglianze e parallelismi e influenze diverse, si possono stabilire più stretti legami di dipendenza o di derivazione. Conveniva invece tener distinte le due serie di fatti, e caratterizzare gli indirizzi politici in base ai concreti programmi e ai mezzi per conseguirli, e gli orientamenti letterari in base a criteri schiettamente letterari.

Quanto alla distinzione politica, basterà qui ricordare sommariamente che i democratici erano per l'unità repubblicana, la quale stimavano di poter realizzare solo con l'iniziativa dal basso e cioè con moti insurrezionali del popolo che dovevan metter capo alla Costituente nazionale; mentre i moderati, che stavano per la confederazione monarchica, miravano piuttosto a instaurare, mediante l'iniziativa dall'alto, e cioè mediante sagge e opportune riforme, regimi liberali di tipo oligarchico. Le due posizioni erano lontanissime l'una dall'altra, e questo spiega l'asprezza del conflitto tra le due parti; ma non era una

lotta per la vita tra due classi nemiche; era invece un contrasto di interessi, una lotta per la conquista del potere nel seno di una stessa classe: la borghesia fondiaria e la borghesia industriale e mercantile. E giacché i democratici miravano solo a un rivolgimento politico e dovevano necessariamente studiarsi di evitare o di soffocare le complicazioni sociali che potevano nascere dall'iniziativa popolare, il loro conflitto coi moderati era predestinato a comporsi mediante una serie di transazioni e di compromessi, e le due parti non dovevano tardare a incontrarsi sul terreno dell'unità monarchica. Di tutta questa situazione ci sono molti ed eloquenti riflessi nelle pagine dei nostri memorialisti, e particolarmente significativi appaiono gli attriti e gli scontri fra il Farini e il Mazzini fra il Giusti e il Guerrazzi.

Caratteri molto affini a quelli dei due schieramenti politici si riscontrano nelle due correnti letterarie che vi corrisposero; ma le loro vicende furono diverse da quelli, e soprattutto, attesa la sostanziale differenza che corre tra i fatti letterari e la prassi politica, non si addivenne tra loro né si poteva addivenire ad alcuna soluzione di compromesso. Sia l'una che l'altra corrente ebbero la loro origine in quel pullulare di idee romantiche a cui gli scrittori del «Conciliatore» avevano dato una provvisoria ma organica e programmatica impostazione. Quell'animoso e battagliera pattuglia derivava sì dal movimento illuministico lombardo, che l'aveva preceduta; ma accoglieva anche voci diverse e più nuove e più ricche.

Intanto è sintomatico che tra i loro idoli del recente passato accanto al Parini essi mantenessero ancora l'Alfieri; ma ancor più significativa era la loro solidarietà col Foscolo e soprattutto la loro aperta simpatia per Byron e per Schiller, e in genere per tutte le voci nuove e per le nuove scoperte, fra cui anche le letterature orientali.

Con la loro lotta per l'abolizione della retorica tradizionale, per l'instaurazione di una letteratura viva e rituffata nel circolo di tutte le attività sociali, per lo svecchiamento delle lettere italiane mediante lo studio delle moderne letterature europee, i conciliatoristi tendevano soprattutto alla fondazione di una letteratura non pure civile, ma decisamente e apertamente nazionale. Nulla appariva tanto chiaro alla loro coscienza quanto l'identità che essi postulavano tra romanticismo, liberalismo e italianità. In quel primo moto romantico la nota della religiosità cristiana non era ancora dominante. Ma i fermenti e le premesse varie, di cui quel moto era ricco, non poterono avere il loro naturale sviluppo, giacché la pattuglia dei conciliatoristi andò presto dispersa ed essi finirono tutti in brevissimo tempo, chi allo Spielberg, chi in esilio. A continuare la lotta rimase allora in Milano,

praticamente, il solo Manzoni, il quale tuttavia non era riuscito ad affermarsi in pieno, né con gli Inni sacri, né più tardi con le tragedie. Le cose cambiarono nel 1827 con la pubblicazione dei Promessi Sposi. Allora la religiosità cristiana divenne improvvisamente l'elemento predominante e caratteristico del Romanticismo lombardo; allora nacque la scuola manzoniana.

Cinque anni dopo all'apparire delle Mie prigioni, questo nuovo indirizzo riceveva una nuova e valida conferma.

Silvio Pellico non era un manzoniano. Anche se egli al ritorno dallo Spielberg poté conoscere il romanzo del Manzoni, è evidente che quella lettura necessariamente frettolosa e sommaria non poté influire sulla nascita delle Mie prigioni. In fatto di idee e di indirizzi letterari egli rimaneva sostanzialmente quale era stato al tempo del «Conciliatore». Le mie prigioni vanno collocate in prospettiva su questo sfondo. A lungo si è ripetuto che esse sono essenzialmente la storia di un'anima; che vi è ingenuamente narrato il faticoso ritorno dell'autore alla fede religiosa; e che pertanto esse debbano considerarsi come una sorta di *itinerarium mentis in Deum*. Tutto questo certamente età; e in una valutazione strettamente letteraria è giusto che questo elemento si dia il massimo rilievo. Ma non bisogna trascurare il significato etico-politico, che è meno appariscente, non però meno essenziale. Se nel solo elemento religioso consistesse tutto il merito di quel libretto, esso non avrebbe avuto né il significato, né la fortuna che ebbe, né avrebbe così direttamente parlato al cuore dei suoi primi innumerevoli lettori, diversi di clima, di lingua e perfino di religione. A rileggerlo oggi con animo confidente e sereno, a saper leggere quel linguaggio che pare così immediato e spontaneo ed è invece, almeno in certe occasioni, così misurato e guardingo, se ne può riportare la certezza che anche in fatto di sentimenti politici il Pellico uscì dallo Spielberg con la stessa semplice e modesta fermezza con cui vi era entrato e che nulla era valso ad avvilito: né i terrori del processo, né la prigionia angosciosa ed estenuante, né la riacquistata fede religiosa. Anzi la sua conversione in tanto vi ha un valore positivo in quanto egli ne attinse la forza di cui aveva bisogno per non smarrirsi e per non cadere. Silvio Pellico non fu né un debole né un rinunciatario. O almeno non lo era finché scriveva *Le mie prigioni*; le quali non contengono una sola parola di pentimento o di ritrattazione, e si risolvono invece sempre in un implacabile e irresistibile atto di accusa. Il mordente del libro è tutto qui, è in una insostituibile correlazione, che il lettore anche suo malgrado è indotto a stabilire continuamente, fra l'inerte pietà del prigioniero e il massiccio ingranaggio dal quale egli

rischia di venir travolto. E in questo rapporto il suo «delitto» svanisce e si annulla. Posta da lui la questione non in termini giuridici, ma in termini di umanità, il Pellico non può rivolgere a se stesso nessuna accusa; su questo terreno egli non poteva riconoscersi colpevole; toccando l'ultimo fondo della sua coscienza egli si ritrovava innocente. E perciò dal suo, libretto si leva una sorda protesta contro i sistemi, sia pure giuridicamente corretti, del governo austriaco; ma tanto umanamente odiosi e crudeli.

E' certo tuttavia che con *Le mie prigioni*, sia pur protestando, il Pellico si accomiatava dalla politica attiva. Del resto, nessuno degli altri sopravvissuti allo Spielberg si sentì di riprendere la lotta. C'era in essi l'intimo convincimento di aver fatto, come meglio avevano potuto, tutta la loro parte. Inoltre le vicende spirituali del Pellico avevano avuto una certa affinità con quelle del Manzoni; anche in lui si era rovesciato sulle originarie convinzioni illuministiche lo sconvolgimento della conversione religiosa. Pertanto il risultato letterario delle *Mie prigioni* riuscì in qualche guisa parallelo a quello dei *Promessi Sposi*, e senza notevole alterazione della verità, anzi con sostanziale rispetto di essa, il Pellico poté essere annoverato tra i manzoniani.

L'innovazione operata dal Manzoni non fu priva di notevoli conseguenze. Anzitutto il Romanticismo lombardo veniva ad acquistare in senso riformistico tutto quello che esso perdeva del suo spirito rivoluzionario. Inoltre la preponderanza attribuita all'elemento cristiano-cattolico induceva ad eliminare dalla tradizione letteraria non solo il vicino Foscolo, ma tutto ciò che non si confacesse con tale spirito, da Alfieri in su fino a Dante, del quale non si potevano condividere gli atteggiamenti eroici e titanici, quelli più tipicamente danteschi. Infine, sempre in omaggio alle esigenze fideistiche, esso si appartava dalle manifestazioni non cristiane di gran parte del Romanticismo europeo, e delle letterature classiche accoglieva solo quel tanto che si potesse ridurre sotto il comune denominatore della mittezza virgiliana. Per tal guisa si depauperava l'originaria complessità e larghezza del moto, restava compromessa la fondazione di una letteratura nazionale di largo orizzonte europeo, e se il genio poetico e l'elevatezza morale e religiosa potevano permettere al Manzoni di evadere e di salvarsi nell'universale, agli altri si offriva solo il rifugio di una letteratura semplice, casalinga e provinciale, oppure un difficile tuffo nelle oscure profondità della coscienza individuale. Non già che il capolavoro del Manzoni escludesse perentoriamente ogni possibilità di sviluppi positivi. Ma tali sviluppi potevano effettuarsi nell'unico senso di una rottura dell'equilibrio manzoniano puntando sulla opposi-

zione tra Cattolicesimo e Cristianesimo, e sulla necessità di una riforma religiosa. E certo, tentativi in questo senso ce ne furono; ma svigoriti e rimasti esiliati nell'ambito della problematica religiosa. La letteratura poetica e narrativa della scuola manzoniana se ne tenne alla larga, ed essa si affrettò pertanto a quel suo rapido disfacimento, che il De Sanctis descrisse da par suo. Ma mentre essa agonizzava, un nuovo alito di vita le venne dal Piemonte nella persona di Massimo D'Azeglio.

L'Azeglio non era un borghese. Egli veniva da una terra, dove sulla base della proprietà fondiaria, sopravviveva ancora la vecchia feudalità; e di questa classe, di cui aveva ripudiati i pregiudizi e i privilegi, egli ritraeva tuttora il meglio, lo spirito cavalleresco e nobilmente pugnace, l'integerrima fedeltà a certi inviolabili principi morali. Datosi alla politica, egli non poteva essere se non il cavaliere del re di Sardegna; ma la sua fedele milizia aveva per condizione il rinnovamento costituzionale della dinastia. Fattosi scrittore, egli fu naturalmente e volle essere tutto del Manzoni e dei suoi amici e discepoli; ma nella scuola introdusse qualche cosa di nuovo, una decisa accentuazione del sentimento patriottico, una maggior libertà e un certo grado di spregiudicatezza nel trattare gli altri sentimenti, specie quello amoroso, un desiderio di evasione nell'immaginoso e nel fantastico. Furono proprio gli elementi che rinsanguinando la scuola diedero popolarità ai suoi due romanzi. Ma erano novità di superficie, non di sostanza: scenari di cartapesta che simulavano e non erano la natura. Perciò la sua fortuna letteraria è rimasta affidata piuttosto, pur così monchi e lacunosi come li lasciò, ai Miei ricordi, che sono l'opera sua più veramente manzoniana, perché egli vi parla di sé con naturalezza e semplicità, senza ricorrere a nessun travestimento arbitrario e romanzesco. E infatti nel D'Azeglio, che non ebbe un grande e originale patrimonio di idee, né altre qualità straordinarie, quel che interessa veramente è la sua vicenda umana di paggio feudale che accetta i principi dell'89 e si fa borghese e italiano; vicenda simile a quella dell'Alfieri, ma volta a risultati diametralmente opposti, perché mentre l'astigiano si spiemontizzò per librarsi nella rarefatta atmosfera della superumanità, l'Azeglio uscì dalla sua casta e dal Piemonte per tuffarsi nell'aria grassa e polverosa e bruciata dei Castelli romani e studiarsi di viverci col proprio lavoro. Quel che più piace in lui è la sua inesauribile e semplicissima capacità e simpatia di convivenza umana con esseri di ogni ceto e condizione anche coi più umili e primitivi. E quel che più si ammira in lui come scrittore è la schiettezza nitida con cui seppe fermare l'immagine di questa parte della sua vita. Quei capitoli dei

Miei ricordi sono come una prima inchiesta condotta da un uomo del Nord sulle inesplorate plaghe dell'Italia centromeridionale. Ma fortunatamente lo scrittore non si lasciò prender la mano dagli intenti sociali che qua e là affiorano. E magari non avesse dato libero corso tante volte alla sua morosa senectus, e si fosse sempre accontentato di descrivere e di narrare.

D'altra parte, siccome egli non era mosso da esigenze più profonde, anche nelle pagine migliori non poté uscire dai limiti di una rappresentazione casalinga e provinciale. Inoltre: anche i Miei ricordi soffrono della ben nota tendenza del loro autore a far tutto en amateur. Alle varie forme della sua attività egli si dedicò sempre con scrupolo, con serietà e con innegabile spirito di sacrificio; ma tuttavia non nutrì nessuna passione dominante ed esclusiva. Perciò malgrado i risultati effettivi che di volta in volta egli raggiunse come pittore, romanziere, pubblicista e uomo di governo, in certo senso, e certamente nel senso più nobile e più alto, egli rimase sempre un grande dilettante. Appunto in codesto suo superiore dilettantismo è la fonte delle simpatie, e anche delle antipatie, che egli ha sempre suscitato nei suoi studiosi e lettori. E per la medesima ragione non si può ravvisare in lui il legame tra la scuola liberale e la democratica.

Senza spender molte parole, quanto alle sue convinzioni politiche basterà ricordare anche solamente il suo pertinace antinittarismo, per cui egli rimase addietro perfino agli stessi moderati; e in letteratura sono tipici e discriminanti la sua inflessibile fedeltà al Manzoni e la sua irridente antipatia per tutti gli idoli degli scrittori democratici, quali gli atteggiamenti plutarchiani, l'antitirannide all'Alfieri e il mito dell'antica Roma.

Massimo D'Azeglio servì invece da collegamento tra il moderatismo lombardo-piemontese e il moderatismo toscano e romagnolo. In virtù di molte e spontanee affinità, l'intesa fra questi gruppi, tramite l'Azeglio, fu affatto sincera e cordiale; e sostanzialmente concorde fu poi la loro condotta nei fatti del '48 e del '49 e poi anche nel '59.

La figura più simpaticamente popolare del gruppo toscano era il Giusti, il quale aveva esordito con velleità sovversive e giacobineggianti; ma poi aveva mitigato i suoi non roventi ardori e aveva unito in un solo e devoto culto Gino Capponi e Alessandro Manzoni. Da questa sponda tranquilla ci si può bene immaginare con che occhi sbarrati egli dovesse guardare il Guerrazzi (il Guerrazzi!) e le scalmane livornesi. L'interesse documentario della sua Cronaca è notevolissimo; buttata giù subito dopo i fatti del '49, essa registra con la

più grande fedeltà e immediatezza i sentimenti, le convinzioni e i giudizi di tutta la parte moderata toscana di fronte a quello scompiglio; nulla serve quanto essa a farci rivivere in quegli'anni, tra quegli uomini, quegli odii e quei contrasti e quei vari aspetti della vita, nella Firenze granducale e rivoluzionaria. E' distinta in due zone in netto e immediato contrasto. C'è prima un'epoca di idillico benessere e di letizia paciosa, che al principio del '48 vibra anche di un commovente entusiasmo; poi, su tanta felicità, su così lieto viver di cittadini, cala improvvisa la tregenda del Guerrazzi; di qui, subito, imprecazioni astiose e rabbia e vituperii. Per il Giusti tutto il bene, tutto il vero, tutto il bello stavano in casa Gino Capponi e in chi la praticava; e tutto il mostruoso stava dalla parte del Guerrazzi, il quale, per appagare la sua smaniosa voglia del potere, aveva distrutto quel capolavoro di saggezza che era la costituzione oligarchica. Il che sospiro di sollievo alla caduta del Dittatore, quando la folla va a prendere finalmente Gino Capponi a bandiere spiegate e lo porta in trionfo a palazzo.

La parzialità del Giusti, per dirla con altre parole sue, è tutta scoperta e sempre in convulsione; né egli fa alcun tentativo per nasconderla. Addirittura non se ne accorge. Tuttavia questo non è il difetto della Cronaca: questa è la sua caratteristica. Anzi, dalla sua unilateralità, dal suo risoluto parteggiare provengono i pregi migliori dell'opera, la mordente vivacità della narrazione, la rapidità icastica e pittoresca del linguaggio. Quel che meno piace è pinttosto l'indulgere del Giusti a qualcuna delle sue qualità meno simpatiche, il suo non sapersi distrigare dai fatti e dai risentimenti personali, dalle cose spicciole che fanno di pettegolezzo, e anche una certa angustia mentale. Troppo toccato sul suo, egli, l'autore degli «scherzi», non seppe vedere le cose meno apocalitticamente, con almeno un pizzico di indulgenza e di spregiudicatezza. Coglieva certo nel segno il Guerrazzi, quando, non conoscendo la Cronaca ma conoscendone bene l'autore, ebbe a dire che il Giusti, dopo aver scossa a tutta forza la casa, s'impaurì dei calcinacci. Tutta la Cronaca nacque appunto da codesta paura dei calcinacci; e tuttavia l'indignazione del Giusti, pur dove egli fa la voce più grossa, è così candida e ingenua, da disarmare anche la critica più severa.

Anche lo Stato romano, che sostanzialmente è un libello politico con un forte substrato autobiografico, nacque sulla linea politica dell'Azeglio e in seguito al rovescio del '49. Ma il carattere e le vicende dell'autore, e soprattutto la profonda differenza della situazione obiettiva che egli si trovò ad affrontare, fecero di questa del Parini un'opera assai diversa da quella del Giusti; la quale, in fondo, si risolve in infon-

date contumelie e in un areadico idoleggiamento del passato regime granducale. Il giovanile rivoluzionarismo del Parini, per quanto istintivo, non era stato di parole, ma di cose; esso aveva al suo attivo l'esperienza del moto insurrezionale del '31, e si era formato e nutrito nella Romagna papalina con l'odio contro le angherie della polizia pontificia e contro il sanguinario banditismo politico dei sanfedisti. Questi precedenti non furono distrutti dal suo passaggio al moderatismo, e pertanto egli allora si poneva sì in una posizione di centro, ma di un centro veramente combattivo, per cui il nemico di sinistra, la rivoluzione mazziniana, non era meno temibile e odioso di quello di destra, la reazione sanfedista. Ed è questa l'impostazione che egli diede allo Stato romano. Nel quale c'è un centro ideale, che è il breve regime costituzionale di Pio IX; c'è una sinistra, che è la repubblica mazziniana; e c'è una destra, che è il soffocante sanfedismo di prima e di dopo la rivoluzione. La critica a cui il Parini sottopone la repubblica mazziniana è certamente violentissima, e la sua asprezza verbale non è forse inferiore a quella che il Giusti usò contro il Guerrazzi. Ma età una differenza sostanziale. A Roma il Farini si trovò di fronte uomini come Mazzini e Garibaldi, che percorsero fino in fondo la strada che si erano tracciata. Mai egli avrebbe potuto dire che il Mazzini era il Potta di Roma. L'onestà, anche finanziaria, la rettitudine e anche l'abilità del governo e inoltre gli eroismi della difesa, avevano un linguaggio aperto e chiaro, e obbligarono il Farini a un giudizio per quanto gli fosse possibile ragionato e obiettivo. E benché nel suo perdurante furore antimazziniano, per cecità e malanimo, egli sottraesse all'individuo Mazzini la sua parte di gloria, tuttavia non poté non registrare il grande valore positivo di quell'esperienza e della difesa di Roma. Ma c'è anche un altro motivo per cui, malgrado l'intemperanza verbale, la sua critica della Repubblica romana pare in fondo *telum imbellis sine ictu*. Essa non era esercitata in base a un astratto principio di costituzionalismo, ma in base all'esperienza concreta che egli ne aveva avuto sotto Pio IX, e che non era stata delle più felici; egli non si dissimulava che l'enciclica del 29 aprile era stata una grossa provocazione e un chiaro indizio che un regime di libertà non si poteva conciliare col potere temporale del papa. Abbattuta la repubblica e risorto l'odiato sanfedismo egli poteva rimpiangere solo la perdita di un regime, la cui vita, però, era stata resa difficile e precaria, non pure dalle intemperanze della piazza, ma per la sua buona parte anche dall'ostinata resistenza dell'elemento reazionario della Curia; e infatti esso non era stato restaurato dal papa, benché la Francia fosse intervenuta proprio a tale scopo. Persisteva dunque sì in lui l'avversa-

rio contro le violenze rivoluzionarie che avevano cooperato a distruggere quel breve e fragile regime; ma anche si riaccendeva, e forse con più esasperata violenza di passione, tutta la sua animosità contro il malgoverno dei preti. La critica dello Stato pontificio, con il suo disordine amministrativo, con la sua giustizia arbitraria, con i suoi indegni favoritismi, con la sua avversione contro ogni lume del pensiero laico, col suo pertinace confondere e mescolare il temporale con lo spirituale e quindi col suo continuo manomettere la coscienza dei sudditi, è impressionante come l'esame clinico di un gran corpo in disfacimento. E di tanto essa riesce più persuasiva, di quanto l'autore qui, diversamente che col Mazzini, si studia di usare un linguaggio più temperato e controllato. Nuoce allo Stato romano il difetto di un'impostazione più chiara ed esplicita. Le legittime conclusioni a cui sarebbe dovuto giungere, e che se gli fossero state chiare avrebbero dato a tutta l'opera una diversa configurazione, cominciavano invece solo allora ad oscu ramente agitarsi nel pensiero del Farini. E tuttavia esse vi permangono in qualche modo implicite. Par che emerga da un'attenta lettura la constatazione che il governo repubblicano fosse stato migliore del papalino; e vi è soprattutto internamente postulata la conclusione che per uno Stato come il pontificio non c'era più speranza, e che i sudditi avrebbero potuto ottenere la loro libertà non da un suo impossibile rinnovamento, ma solo dal suo dissolversi nell'unità italiana.

Con Luigi Carlo Farini si chiude la serie dei nostri memorialisti di parte moderata. E se ora si affiancheranno ad essi, almeno idealmente, gli altri scrittori, poeti, narratori, storici, politici, e filosofi, quali Tommaso Grossi, Giulio Carcano, il Tommaseo, Cesare Cantù, Gino Capponi, Cesare Balbo, il Gioberti, il Rosmini, il Lambruschini, si vedrà come tutta la corrente si avvantaggiasse di una grande omogeneità, di una coerenza rara, le quali risultavano dalla comunanza delle idee e degli interessi sociali e politici, e in sede strettamente letteraria eran determinate dal fatto che tutti questi scrittori in vari modi riconoscevano che il loro centro spirituale, la loro patria ideale risiedeva immediatamente o mediatamente nel mondo morale e poetico di Alessandro Manzoni. Il che non avvenne certo della corrente democratica, perché nessuno scrittore di essa riuscì a generare dal suo mondo poetico o a far gravitare intorno a quello una scuola letteraria. Suo primo organizzatore fu inoltre un uomo appassionato certo di letteratura e d'arte, ma tutto anelante e tutto proteso all'azione politica, Giuseppe Mazzini. E se si pensa che il Mazzini non riuscì a mantenersi fedeli tutti i suoi seguaci neanche nell'azione strettamente politica, si vedrà facil-

mente come anche e soprattutto le manifestazioni letterarie della sua corrente dovessero riuscire slegate e agitate da impulsi divergenti, benché non fino al punto che tutti gli scrittori democratici non concordassero in alcuni principi e orientamenti fondamentali. E per questo che si può parlare dell'esistenza di una scuola democratica.

E il suo primo germe si era schiuso a Genova negli anni del giovanile noviziato letterario del Mazzini e dei suoi amici.

Accogliendo gli spunti più originali e più combattivi dei conciliatoristi, mantenendo la loro simpatia, tra gli stranieri, al Byron e allo Schiller, fra gli antichi idolatrando Plutarco, essi ripercorsero la via della tradizione nazionale e prendendo le mosse dal Foscolo, attraverso Alfieri e Machiavelli risalirono a Dante, al Dante, ben s'intende, tetragono e ghibellino. Prese forma allora un diverso modo di essere romantici, diverso dal modo lombardo, e diverso non nelle premesse, ma nei fini; giacché mentre il Manzoni, dopo aver rivelato il disordine e il guasto della vita sociale, rinunciava, o pareva che rinunziasse, alla lotta, confidando nelle vie della divina provvidenza; il Mazzini, convinto che la storia europea fosse giunta a una crisi risolutiva e che fosse prossimo l'avvento di una nuova epoca umana, tendeva alla rigenerazione dell'umanità mediante la stessa umanità: il primo passo doveva essere il riscatto dei popoli, a cominciare dal popolo italiano. Nasceva così un romanticismo di tipo eroico e con più esasperata violenza di passione, tutta la sua animosità contro il malgoverno dei preti. La critica dello Stato pontificio, con il suo disordine amministrativo, con la sua giustizia arbitraria, con i suoi indegni favoritismi, con la sua avversione contro ogni lume del pensiero laico, col suo pertinace confondere e mescolare il temporale con lo spirituale e quindi col suo continuo manomettere la coscienza dei sudditi, è impressionante come l'esame clinico di un gran corpo in disfaccimento. E di tanto essa riesce più persuasiva, di quanto l'autore qui, diversamente che col Mazzini, si studia di usare un linguaggio più temperato e controllato. Nuoce allo Stato romano il difetto di un'impostazione più chiara ed esplicita. Le legittime conclusioni a cui sarebbe dovuto giungere, e che se gli fossero state chiare avrebbero dato a tutta l'opera una diversa configurazione, cominciavano invece solo allora ad oscuramente agitarsi nel pensiero del Farini. E tuttavia esse vi permangono in qualche modo implicite. Par che emerga da un'attenta lettura la constatazione che il governo repubblicano fosse stato migliore del papalino; e vi è soprattutto internamente postulata la conclusione che per uno Stato come il pontificio non c'era più speranza, e che i sudditi avrebbero potuto ottenere la loro libertà non da un suo impossibile rinnovamento, ma solo dal suo dis-

solversi nell'unità italiana.

Con Luigi Carlo Farini si chiude la serie dei nostri memorialisti di parte moderata. E se ora si affiancheranno ad essi, almeno idealmente, gli altri scrittori, poeti, narratori, storici, politici, e filosofi, quali Tommaso Grossi, Giulio Carcano, il Tommaseo, Cesare Cantù, Gino Capponi, Cesare Balbo, il Gioberti, il Rosmini, il Lambruschini, si vedrà come tutta la corrente si avvantaggiasse di una grande omogeneità, di una coerenza rara, le quali risultavano dalla comunanza delle idee e degli interessi sociali e politici, e in sede strettamente letteraria eran determinate dal fatto che tutti questi scrittori in vari modi riconoscevano che il loro centro spirituale, la loro patria ideale risiedeva immediatamente o mediatamente nel mondo morale e poetico di Alessandro Manzoni. Il che non avvenne certo della corrente democratica, perché nessuno scrittore di essa riuscì a generare dal suo mondo poetico o a far gravitare intorno a quello una scuola letteraria. Suo primo organizzatore fu inoltre un uomo appassionato certo di letteratura e d'arte, ma tutto anelante e tutto proteso all'azione politica, Giuseppe Mazzini. E se si pensa che il Mazzini non riuscì a mantenersi fedeli tutti i suoi seguaci neanche nell'azione strettamente politica, si vedrà facilmente come anche e soprattutto le manifestazioni letterarie della sua corrente dovessero riuscire slegate e agitate da impulsi divergenti, benché non fino al punto che tutti gli scrittori democratici non concordassero in alcuni principi e orientamenti fondamentali. E' per questo che si può parlare dell'esistenza di una scuola democratica.

E il suo primo germe si era schiuso a Genova negli snni del giovanile noviziato letterario del Mazzini e dei suoi amici.

Accogliendo gli spunti più originali e più combattivi dei conciliatoristi, mantenendo la loro simpatia, tra gli stranieri, al Byron e allo Schiller, fra gli antichi idolatrando Plutarco, essi ripercorsero la via della tradizione nazionale e prendendo le mosse dal Foscolo, attraverso Alfieri e Machiavelli risalirono a Dante, al Dante, ben s'intende, tetragono e ghibellino. Prese forma allora un diverso modo di essere romantici, diverso dal modo lombardo, e diverso non nelle premesse, ma nei fini; giacché mentre il Manzoni, dopo aver rivelato il disordine e il guasto della vita sociale, rinunciava, o pareva che rinunziasse, alla lotta, confidando nelle vie della divina provvidenza; il Mazzini, convinto che la storia europea fosse giunta a una crisi risolutiva e che fosse prossimo l'avvento di una nuova epoca umana, tendeva alla rigenerazione dell'umanità mediante la stessa umanità: il primo passo doveva essere il riscatto dei popoli, a cominciare dal popolo italiano. Nasceva così un romanticismo di tipo eroico e messianico,

in cui le idee di unità, indipendenza e libertà acquistavano un dinamismo insolito e il cui cielo, né ateo né cattolico, era abitato, per dirla col Guerrazzi, «da un Dio che rugge terribile intorno all'anima dei traditori della patria».

Questo romanticismo potrebbe sembrare fortemente inquinato di classicismo, ove non si considerasse che mentre per i classicisti la tradizione umanista, cosa tutta del passato, fungeva da mero repertorio letterario; questi romantici le restituivano tutto il suo contenuto passionale ed eroico, e la volgevano risolutamente al raggiungimento dei nuovi fini. Di là da ogni vario atteggiarsi del temperamento personale e dello stile letterario, gli scrittori democratici si riconoscono facilmente ai comuni idoli letterari di tipo plutarchiano e byroniano, o al loro spirito tendenzialmente rivoluzionario e repubblicano, o al loro anticattolismo, oppure infine alla loro solidarietà morale col Mazzini.

Questa nuova corrente romantica, che cominciò a manifestarsi con la collaborazione del Mazzini e dei suoi amici all'«Indicatore Genovese» e che ebbe una sua immediata diramazione toscana nell'«Indicatore Livornese» e nell'«Antologia» del Vieusseux, si definì e prese corpo in quel suo primo e forse unico capolavoro che fu la creazione della «Giovine Italia» a quale fu fondata a Marsiglia; ma patria vera le fu Genova, dove essa ebbe la sua sanguinosa consacrazione. E da allora, lungo tutto l'Ottocento, la cultura genovese rimase fedele al suo nume tutelare, il Mazzini. Uscì da essa il poeta del '48, Goffredo Mameli, che con giovanile e commovente entusiasmo metteva in versi fin le formule politiche del maestro; e a Genova sono indissolubilmente legate le opere migliori di Giovanni Ruffini.

Quando scrisse il Lorenzo Bennoni il Ruffini si era già allontanato dal Mazzini; ma se ne era allontanato quietamente, per le sue nuove vedute politiche, non col cuore; e infatti, a differenza di tanti altri, non poté rinnegarlo. La sua fibra morale non aveva resistito ai tragici rovesci.

Ma nel suo animo rimase sempre qualche cosa come una desolata e inerte e inconfessata nostalgia di un bene perduto, di una fervida e favolosa stagione, nella quale egli una volta volle tornare a vivere almeno coi modi della memoria e della fantasia. Nacquero così le pagine in cui rievocò gli studi universitari, il primo amore, la cospirazione carbonara, la «Giovine Italia» e la pericolosa fuga a Marsiglia, dov'era Fantasio, e cioè il Mazzini, che rimane sempre il centro vitale di queste vicende; pagine di grande interesse documentario, perché non c'è altro scrittore nostro che dia così sicuro e immediato il senso di

quella prima e totale esperienza di vita romantica intorno al 1830, quando amore e poesia e cospirazione patriottica furono le note di una passione unica, che avvolta nel fascino del mistero e dell'avventura aveva nome gioventù. Ma c'è anche un senso più sottile: ed è la tacita confessione che solo allora la vita del Ruffini ebbe un senso e un valore, quando, in quegli anni ormai lontani come un illusorio miraggio, egli amò e cospirò e sognò accanto al cuore grande e generoso del Mazzini.

C'è nell'esperienza del Ruffini un chiaro indizio del male che internamente minò tutta la vitalità della letteratura di questa corrente. Dal contrasto fra il vagheggiato eroismo e la modestia o addirittura l'inferiorità dell'umanità contemporanea nasceva un senso di sfiducia, di scetticismo e perfino di pessimismo, che, ove non facesse impallidire quegli ideali stessi, li collocava a un'altezza troppo difficilmente raggiungibile. La liberazione da questo circolo vizioso poteva avvenire mediante uno sciogliersi dal contingente e un rifugiarsi nell'assoluto, riconoscendo, non pure l'attuale decadenza, ma addirittura l'universale e congenita infermità della natura umana, capace solo di giovanili illusioni destinate tutte a cadere miseramente all'apparir del vero. Oppure la liberazione poteva ottenersi per la via di un umorismo generato dalla constatazione dell'inguaribile petulanza e infantilità umana. Questa vicenda si era già prodotta nel Foscolo, e più compiutamente nel Leopardi, che possono considerarsi come i due grandi iniziatori della corrente democratica, e che hanno con essa vari tratti comuni, specialmente il culto dell'antichità eroica e l'aperta laicità del loro credo morale e religioso. Non vi soggiacque il Mazzini, perché la sua ideologia non era nata nel mondo astratto della cultura e dell'immaginazione, non era vagheggiamento poetico, ma era il risultato di un ragionato esame della situazione storica e politica del suo tempo. Per questo egli uscì vittorioso dalla guerra del dubbio.

E infatti i ricordi autobiografici del Mazzini sono tra le pagine più alte e più preziose di tutta la nostra letteratura risorgimentale. La loro stesura fu occasionale e discontinua, senza un piano preordinato, e perfino senza che l'autore, nella sua schiva modestia, si proponesse di narrare compiutamente la propria vita; eppure, così com'è lacunosa e talvolta pletorica e troppo presto interrotta, quest'opera fa pensare a un abbozzo michelangiolesco. Vi si delinea l'agitata e tempestosa vicenda di un uomo perpetuamente in lotta contro un destino avverso e maligno, ma che al destino non soggiace mai, perché nessuna sconfitta riesce a diminuire la sua potente vocazione all'apostolato politico, la sua grandezza morale, la sua aspra e granitica fedeltà ai principi

approvati dalla ragione e dalla coscienza.

Ma chi non possedeva né la solida impostazione del Mazzini, né la capacità di sublimarsi nell'universale, doveva rimanere a mezza strada tra il fare e il non fare, che come è situazione adatta all'umorismo, così è anche quella da cui meglio si può precipitare negli insuccessi e nei disastri. L'instabilità della corrente letteraria democratica deriva appunto da questa sua sempre risorgente crisi di sfiducia e di scetticismo, come apparve più chiaramente nella sua diramazione livornese, nel Bini e nel Guerrazzi. Un impotente grido di rivolta contro ogni ingiustizia sociale, il compiacimento per le vendette della storia, la constatazione della decadenza attuale non disgiunta dalla fede nella virtù e nella grandezza dell'animo umano, nella gloria di Catone e di Bruto, sono tra le note più vitali e più risentite del Manoscritto di un prigioniero: opera ricca di fremiti nuovi, nascente da una aspra indignazione, percorsa tutta da uno spirito intimamente eversore e rivoluzionario, ma anche inesorabilmente fiaccato dallo scetticismo. Appunto per il suo scetticismo, lo scrittore abbandona i temi più vicini e più urgenti, e preferisce volgersi ad argomenti e a speranze di interesse più vasto e più generale, e quindi di più lontana e più problematica realizzazione. E dallo scetticismo nacque anche l'espressione indiretta. Esiliatosi dall'azione e seguendo le orme del suo diletto Foscolo, Carlo Bini cercò un illusorio rifugio nell'umorismo alla Sterne. Non nuocerebbe tuttavia al Manoscritto il variare di toni da un estremo all'altro, se quel trascorrere per vari Bradi dal sarcasmo alla commozione rispondesse veramente alla legge di una segreta armonia e non fosse invece la manifestazione immediata di una volubilità estemporanea e incontrollata. E infatti il Manoscritto è piuttosto uno sfogo di sentimenti vivi e brucianti, che una espressione di cose sofferte, ma a lungo e amorosamente, anche se amaramente, meditate. Esso accusa inoltre il difetto di un'ulteriore elaborazione, perché il Bini, nella sua crisi di fiducia, ritenne perfino di non dover dar peso ai suoi scritti come a cose vane che essi fossero, e rinunziò alla fama di scrittore.

Il suo riscatto pieno egli non lo ebbe dunque dalla letteratura; e forse non lo avrebbe trovato neanche nell'azione, anche se si può essere certi che ove si fosse messo per quella strada egli l'avrebbe percorsa fino in fondo, fino ad andare col suo cuore incredulo incontro al sacrificio.

Assai diversa e più istruttiva fu la parabola del Guerrazzi, a cui la sorte offrì invano l'occasione di tradurre nella viva e concreta realtà dell'azione politica le lotte e le speranze di cui rumoreggiavano i suoi

romanzi. Arrestato all'aprirsi del '48, liberato dopo la pubblicazione dello Statuto, tenuto in sospetto e in quarantena dall'oligarchia ridolfi-capponianiana al potere, il Guerrazzi, tuonando e fulminando contro la politica moderata, percorse in un baleno i gradi di una carriera incredibile: portato a spalla dal popolo, nel volger di pochi mesi fu deputato, ministro, triumviro, dittatore. Ma come si servì del potere? Se ne servì contro il popolo che glielo aveva dato.

Egli né dichiarò decaduta la dinastia granducale, né proclamò la repubblica, né effettuò l'unione con Roma; al contrario attese a comprimere e a spegnere le agitazioni popolari e cercò l'alleanza con i moderati. O Assedio di Firenze. O implacate ombre di Francesco Ferrucci, di Dante da Castiglione. O ricordo di tutto un popolo in armi per la libertà. Eppure, se il Guerrazzi peccò di scetticismo, ancora più miopi di lui furono i moderati, i quali respinsero la sua mano e attesero a vendicarsi della paura provata, e a precipitarlo. Ma la caduta del Guerrazzi si trasse seco la definitiva ruina della libertà toscana. La conclusione di queste poco gloriose vicende fu l'incontrastata invasione austriaca; e poi venne il famoso processo di lesa maestà.

Di tutta questa situazione è documento sostanzialmente fedele la celebrata Apologia. La quale riuscì un'opera di notevole abilità ed energia dialettica irrobustita anche da molti tratti di dottrina storico-giuridica e di eloquenza; ma non poteva riuscire un'opera grande, perché, in conseguenza della linea politica che il Guerrazzi credette di dover seguire, nessuna grandezza ci fu negli avvenimenti e nella sua stessa condotta personale. L'accusa della magistratura granducale faceva onore al Guerrazzi, e lo innalzava; la sua difesa, che fu quale doveva necessariamente essere, non diremo che lo immeschinisse, giacché il Guerrazzi non fu mai meschino, ma rivelò quale stoffa umana, non certo straordinaria e gigantesca ed energicamente volitiva ed eroica, ci fosse dietro il fierissimo e titanico rampognatore ed educatore.

Dal processo di lesa maestà egli non uscì solo liquidato come uomo politico: il naufragio politico coinvolgeva seco anche il naufragio letterario. Il quale allora non era chiarissimamente avvertito, ma non era perciò meno reale. Il Guerrazzi affermava volentieri di aver sacrificato nei suoi romanzi le esigenze dell'arte ai fini morali e politici. In realtà non c'è in essi alcuna traccia di tal dualismo, e dalla loro lettura si esce con la convinzione che il Guerrazzi abbia sempre detto tutto quello che voleva dire e nei modi che gli erano più propri e personali. E se ne esce anche con la persuasione che il Guerrazzi non era nato all'arte, intesa come contemplazione, ma se mai all'oratoria; e che perciò il fallimento dei suoi romanzi non va attribuito a un loro difet-

to d'arte, ma, per quanto questo possa sembrare paradossale, a un loro difetto di oratoria. C'è in essi uno scompensamento tra l'effettiva modestia e l'ostentata grandezza del contenuto etico-politico. Il quale, non essendo illuminato dalla riflessione critica, né fecondato dalla passione, riceve alimento solo dall'immaginazione; e questa non può se non tramutarlo in parvenze effimere di una grandiosità non sostenuta da altro che da accenti illusoriamente iperbolici e impressionanti. C'è dunque all'origine un difetto di passione, di fede, cagionato da difettosa e vacua ideologia. Anche il Guerrazzi, con tutto il suo piglio travolgente, soffrì dello scetticismo comune a tanti democratici. Nella letteratura, come nella politica, il suo rivoluzionarismo era più verbale che reale. E anche egli creò la sua evasione nell'umorismo. E non poté raggiungere neanche questa. E tuttavia, con tutti i suoi limiti e i suoi difetti, l'oratoria del Guerrazzi esercitò al suo tempo una funzione positiva. Non sul piano dell'arte; ma sul piano della cultura, del costume letterario e dello stile, il Guerrazzi sostenne con autorità e prestigio grandissimi la sua parte di antagonista del Manzoni. E inoltre la sua opera non si esaurì in se stessa. Se non gli riuscì di dare al contenuto democratico la sua compiuta espressione letteraria e se pertanto egli non creò una « scuola », le esigenze da lui rappresentate erano però vive e reali, e il Guerrazzi fu dunque l'iniziatore di un « gusto », che solo più tardi giunse al suo maturo sviluppo. Anche a un confronto superficiale appare evidentissimo quanta parte del suo contenuto etico-politico, quanta della sua prosa energicamente artificata, il Carducci abbia mutuato dal Guerrazzi. E l'espanso contenuto guerrazziano di violenza barbarica e di sangue andò invece a inserirsi nell'orchestrato repertorio del D'Annunzio, nel cui decadentismo, brulicante di numeri e di meraviglie, anche i lontani esordi dell'estetismo e della prosa d'arte del Guerrazzi conobbero, con la suprema fattura, anche la loro ultima dissoluzione.

Indirizzo assai diverso dai romanticismi settentrionali ebbe il Romanticismo meridionale, da cui uscì il Settembrini. Mentre quelli si svilupparono su un piano prevalentemente letterario, il meridionale, ubbidendo a una diversa tradizione locale, si sviluppò, in ritardo, soprattutto sul piano del pensiero filosofico e critico, e produsse il suo tardivo capolavoro con la Storia della letteratura italiana del De Sanctis. Appunto per questo, anche per essere stato un prodotto quasi esclusivamente di importazione, il Romanticismo letterario non ebbe nell'Italia meridionale notevole rilievo e importanza; tuttavia nei suoi tratti più rilevati, e per la tradizione giurisdizionalistica napoletana, e per l'intransigenza antiborbonica in cui dovette necessariamente trin-

cerarsi, esso fu animato da impulsi sostanzialmente democratici e rivoluzionari. E tale fu anche il Settembrini, democratico piuttosto per istinto e per forza di cose, che per ragionata convinzione; ma pur sempre democratico, giacché anche quel suo stile così sciolto e bonario non derivava dal Manzoni e tanto meno dai manzoniani, ma si era fatto sui trecentisti alla scuola del Puoti. Nelle sue pagine non c'è traccia di byronismo o di plutarchismo, e non c'è neanche una conoscenza, sia pur superficiale e limitata, ma esatta, del pensiero del Mazzini. Ma non era un manzoniano; del Manzoni egli ammirava l'arte a denti stretti e ne detestava gli insegnamenti morali. Invece era fortemente radicato in lui il culto dei martiri del '99, e nutriva una irreducibile avversione per il dogmatismo cattolico e per la tirannide papale e borbonica. Quando nell'esame degli scritti e del carattere del Settembrini si giunge a questo, che era il suo inviolabile santuario, è incredibile come quest'uomo mite e soave divenga risoluto, tenace, inflessibile. La sua forza era in questa salda convinzione, in questo nucleo vitale della sua coscienza di uomo, di cittadino e di scrittore. Convinzione, occorre aggiungere, non aduggiata da alcuna ombra di fanatismo; ma che invece permeava di sé tutto un mondo di sensibile e bonaria affettuosità e tenerezza e gentilezza. L'umana e semplice grandezza delle Ricordanze nasce dalla interna dirittura di quella coscienza, che fece del Settembrini un implacabile cospiratore e gli conferì l'incontaminata e serena dignità con cui andò incontro alla condanna a morte e superò le gravezze dell'ergastolo.

L'interna disunione della corrente democratica, quale è già emersa da questa breve rassegna di memorialisti, e quale meglio apparirà se, oltre gli scrittori già menzionati, ricorderemo anche altri della medesima parte, come Gabriele Rossetti, Pietro Colletta, il Berchet, il Niccolini, il Cattaneo, Giuseppe Ferrari, Carlo Pisacane, Ippolito Nievo, non compromette tuttavia l'esistenza della corrente stessa, che mantenne la sua intima omogeneità, la sua peculiare configurazione. La quale è indirettamente confermata anche da quella nuova e particolare manifestazione letteraria a cui essa diede luogo più tardi, e cioè dalla letteratura garibaldina, che fu tutta o quasi tutta animata da sicuri e schietti sentimenti democratici. Quando nella letteratura garibaldina si fanno rientrare tutte le opere che hanno per argomento Garibaldi e le sue imprese, quel termine adempie semplicemente all'ufficio di una classificazione del tutto insignificante, come una rubrica amministrativa sotto la quale si possono elencare i più svariati prodotti. Invece quella denominazione acquista subito un valore intimo e sostanziale se la si riferisce solo a quelle poche opere nelle quali i loro

autori, rievocando la loro partecipazione alle gesta di Garibaldi, raggiunsero un certo grado di dignità letteraria e artistica. Un filo ideale lega insieme queste opere, nessuna delle quali gode di assoluta autonomia e ognuna delle quali guadagna qualche cosa a contatto con le altre. E' quel respiro di gioventù, timida ed eroica, semplice e spavalda, tutta serietà e tutta soldatesca allegria; di una gioventù che vive, con assoluta spontaneità e quasi ignara, la sua avventura unica e incredibile. Ed è poi la figura di Garibaldi, anzi del Generale, che non è qui come nel Carducci o nel D'Annunzio tolta a oggetto o a pretesto di celebrazione letteraria; ma è invece un moto affettuoso del cuore, intimo e favoloso. Il Generale non vi è mai idealizzato, anzi può avvenire che la sua persona sia colta in atti perfino troppo realistici; eppure essa non risulta mai esaurientemente concreta e determinata; pare che questi uomini non lo guardino con gli occhi ma col cuore, che non lo vedano ma lo sentano. E il loro sentimento, per quanto si possa di volta in volta riconoscerlo o come affetto e riverenza filiale, o come schietta simpatia e confidenza, o come trepida e devota ammirazione e idolatria, rimane sempre indefinibile nel suo complesso, come qualche cosa di mistico e di ineffabile. Garibaldi fu la comune sorgente della loro ispirazione. Come per lui essi furono soldati, così essi furono scrittori per lui. Erano scrittori di modestissima statura; e di tutti i loro libri, caduti nell'oblio, quello si è salvato in cui solo parlando di lui essi riuscirono a parlare di se stessi. A tal punto la loro sorte di scrittori fu legata alle imprese garibaldine, che i più eccellenti risultarono quelli che furono e scrissero della più gloriosa gesta di Garibaldi, l'epopea dei Mille.

Gli scrittori garibaldini erano tutti, o quasi tutti, giovani di spirito rivoluzionario e democratico, e al culto della patria li aveva svegliati la parola del Mazzini. Eppure con una istintiva certezza che così essi non rinnegavano il loro maestro, ma ne interpretavano meglio la parola, alla ortodossia mazziniana essi abdicarono nelle mani di Garibaldi; e nei ranghi garibaldini, pur così chiassosi e tumultuosi, il loro rivoluzionarismo si disciplinò e si moderò. Appunto per questo si potrebbe pensare, non senza una parte di verità, che la conciliazione fra le due scuole letterarie, che il De Sanctis cercava ora nell'uno ora nell'altro dei loro esponenti, avvenisse qui, nell'ambito della letteratura garibaldina. Ma la letteratura garibaldina è cosa troppo fragile e modesta per poter sopportare tanto peso. E inoltre queste opere, scritte quasi tutte assai tardi e apparse a molta distanza da quegli avvenimenti, furono come un muto rimprovero ed ebbero piuttosto l'ufficio di ricordare ai tralignati eredi, ai nuovi mestatori e profittatori della

politica, l'onestà, il disinteresse, l'abnegazione, l'umile e semplice eroismo che avevano fatto l'Italia.

Piuttosto che come una sintesi delle due correnti letterarie, la letteratura garibaldina va considerata come il tardivo epilogo di tutta la letteratura risorgimentale.

D'altronde la sintesi era implicita nella stessa essenza dei due movimenti letterari, stava alla loro radice. A chi ripercorra la loro storia, reimmergendosi nel corso degli avvenimenti, può avvenire di sposare le loro discordie e i loro conflitti, di parteggiare con essi. Ma chi si ritragga dalla mischia e consideri quel passato col debito distacco, non tarda a scorgere, di là dai contrasti, la loro sostanziale unità; giacché essi non furono, come si è già mostrato, se non due diverse ma collaboranti interpretazioni del moto romantico. Meta comune era per loro la fondazione di una letteratura concretamente e schiettamente nazionale; e comune era anche l'ostacolo che dovevano superare: le forze dell'antiromanticismo, il retoricume classicheggiante inerte e reazionario, le sopravvivenze arcadiche, gli ozi umanistici ed edonistici. Allo stesso modo si compongono in unità le contrastanti passioni politiche di cui risuonano le pagine dei memorialisti, giacché i due partiti non erano se non due diverse ma cooperanti interpretazioni del Risorgimento; e unico era in fondo il loro fine: l'indipendenza e la libertà e poi anche l'unità d'Italia; e unico era il loro vero nemico: le forze antirisorgimentali costituite dalle sopravvivenze della Santa Alleanza, l'assolutismo, l'illiberalismo, il sanfedismo. Ed è appunto per questo che oggi, sopitisi o radicalmente mutatis i motivi di quei contrasti, quell'epoca appare come conclusa in un circolo ideale; e a quelle opere che narrano una storia di congiure, di esigli, di ergastoli, allietata alfine dalle battaglie aperte e solatie dell'epopea garibaldina, si risale come alle memorie di un'età favolosa, agli incontaminati e commoventi incunaboli della nostra libertà.

GAETANO TROMBATORE

da Introduzione a *Memorialisti dell'Ottocento*, I Milano-Napoli, Ricciardi, 1953

Letteratura e politica in Luigi Settembrini

Il mondo della sapienza civile e della forza morale cui il marchese Puoti iniziava i giovani delle provincie borboniche non si limitava agli aurei secoli del Duecento e Trecento, ma abbracciava tutta intera la lezione della classicità: qui, per il giovane Settembrini, la lezione dello “studio” napoletano concordava con l’insegnamento paterno. Fece profondamente sua la lezione liberatrice dei classici, la fede stoica nella libertà interiore, quella invincibile serenità che conservò intatta sul forlo del patibolo e che lo confortò nella lunghissima prigionia. Sentiva come in quei valori fosse il presupposto per il dispiegamento di una libera vita politica:

“Se gli antichi scrittori, massime latini, fossero insegnati da maestri amorosi, non seguitatori di eleganti inezie, noi non saremmo né sciocchi né oppressi”. [...] In lui, come in tanti uomini del Risorgimento, l’esigenza politica nasceva entro l’involucro di un’esperienza letteraria: da qui la serietà, ma pure l’astrattezza intellettualistica (qualche volta l’ambiguità) di tutto un pensiero. Il Settembrini, a Catanzaro, si muoveva in un ambito morale, metapolitico: professava una indefinita aspirazione alla giustizia, un sogno di governo civile e bene ordinato:

l’azione futura non si configurava secondo opportunità e prudenza; si delinea solo un altissimo impegno di lotta, una inflessibile energia.

Enunciava allora così il suo ideale programma: “Mantenere vivi, diffondere con le parole, con gli scritti e coi libri il sentimento di libertà, far vedere e sentire l’ingiustizia e le stoltezza del governo, mostrare i beni che si godono nei paesi liberi, onorare la memoria dei nostri patrioti caduti nel 1799 e nel 1821, persuadere, infiammare, disciplinare i giovani, acquistare le simpatie dei potenti stranieri, sorprendere i segreti della polizia, prendere accordi per un movimento, preparare uomini ed armi, tentare un colpo, e, se questo falliva, stare saldo in carcere, andar sereno sul patibolo”.

La difficoltà del Settembrini ad uscire dal mondo prepolitico e morale spiega la sufficienza e la scarsa simpatia con la quale egli, vecchio cospiratore, discorse dell’azione settaria. Quando nelle Ricordanze vuol motivare la sua adesione alla setta dei Figli della Giovane Italia ricorre ad una spiegazione morale: “Cospiravo perché non sapevo starmi cheto tra gli oppressi, né mettermi tra gli oppressori, perché rimanermi inerte mi pareva una codardia”.

Sembra del tutto disinteressato nonché degli scopi, dell’effettualità dell’azione, quasi che essa dovesse solo placare una inquietudine della

sua coscienza: “Ma io, a dire il vero, tenevo quella giovane Italia, come una faccenda mezzo letteraria, un’opinione che bisognava nascondere sí, ma che in fine non era altro che un’opinione della quale se fossi stato io al governo non avrei avuto paura”. Ma i suoi entusiasmi tornavano ad accendersi quando si immergeva nella moralità ed idealità dell’azione, come in quella “sera bellissima” che rievocava nelle Ricordanze, quando passeggiando fuor di Catanzaro, verso il Convento dei Cappuccini, mentre “le stelle scintillavano piú vive” ragionava “degli ultimi avvenimenti del mondo, delle ultime rivoluzioni, di tanti condannati alla galera, e di tanti altri ridotti a mendicare la vita” e allora rivelava ai giovani che l’accompagnavano l’esistenza della setta “Io parlai loro della giovane Italia, come di una novella religione politica della quale noi dovevamo essere apostoli e martiri ancora”. Al De Sanctis che lo conobbe in un altro periodo cospiratorio parve cospiratore assai ingenuo ma “sempre matto e un po’ alzato. Il giorno spiegava gli ablativi in abus di Lorenzo Valla, e il veltro e la lupa di Dante; la notte viveva in mezzo alle deliziose agitazioni degli occulti ritrovi da cui sorse la Protesta”.

MARIO THEMELLY

dall’Introduzione a Ricordanze della mia vita Milano, Feltrinelli, 1961, pp. XVI-XVIII

Cattaneo storico

Si suole dare gran lode al Cattaneo per le molte scienze possedute e per la disparità degli argomenti trattati: più opportuno sarebbe rilevare, con quella molteplicità di studi e di interessi il vigore sintetico della sua mente che ritrova in ogni ricerca singola il motivo universalmente umano e l'intima unità in cui ogni vero si ricongiunge. Non è un poligrafo il Cattaneo ma uno storico: uno storico, per il quale le cognizioni tecniche sono soltanto uno strumento per la comprensione più piena della realtà e che supera e assorbe nei suoi studi gli schemi delle singole scienze, sieno esse l'economia o la glottologia. La storia è veramente la forma del suo pensiero, il centro ideale dei suoi vari interessi: dominante è infatti in tutta l'opera sua, il sentimento della presenza del passato, di tutto il passato, nella vita contemporanea, e, insieme con quel sentimento, la persuasione della necessità di rifarsi a quel passato, di interrogarlo, di comprenderlo per risolvere i problemi che nel presente si pongono. Qui è la ragione dei suoi saggi storici, delle pagine sulla Lombardia, che egli compose in un tempo per la sua regione di ascesa economica, intellettuale, morale, preparazione e preludio di un grande rivolgimento politico, come di quelle sulla Cina, sull'India, sull'Egitto, sulla cui storia fu indotto a meditare dal pensiero degli sviluppi che prevedeva non lontani nella vita di quei popoli e nelle loro relazioni con l'Europa. E queste pagine, come tutte le altre sue su popoli di ogni terra e di ogni età, sono animate da un senso caldo di umanità che è la caratteristica prima e l'ispirazione costante del Cattaneo storico: una simpatia, anteriore, diremmo, ad ogni ragionamento, per la quale egli non si sente estraneo a nessun popolo che sotto qualsiasi cielo abbia operato e sofferto, anche se non può fare a meno di distinguere fra gli uni e gli altri, fra le età "progressive" e le età "improgressive", e celebrare con accenti commossi le prime e giudicare severo e pensoso le seconde. Si pensi ai saggi sopra ricordati sui popoli dell'Oriente e in genere a tutte le pagine nelle quali lo scrittore ritorna sulla antitesi a lui cara di Asia e di Europa, dell'Asia statica e teologica e dell'umana e libera Europa, col proposito di tener ben ferma dinanzi agli Europei per avventura dimentichi, come un gigantesco esempio ammonitore, l'immagine di una civiltà da secoli immobile e chiusa in se stessa: nonostante quel fine polemico e pedagogico, non vien meno in tutti quegli scritti quell'umana simpatia, che permette al Cattaneo di intendere e di rievocare le usanze più remote dai suoi ideali e nello stesso tempo di avvertire con compiacimento i segni che quei popoli, trascinati con la violenza nell'orbita della poli-

tica europea, danno di un prossimo, profondo rinnovamento, non già a profitto di questo o di quello stato d'Europa, ma di una superiore, comune civiltà. Così per virtù dell'animo più che per una convinzione puramente intellettuale che tutto quanto è stato ha avuto una ragion d'essere, egli, l'"illuminista", il "radicale" Cattaneo, sapeva rendere giustizia alle più diverse istituzioni e forme di civiltà, e riusciva anche a criticare e superare gli schemi della "filosofia della storia" che offendevano prima ancora il suo senso di umanità che la sua logica, quando assegnavano a ciascun popolo una determinata missione, negandogli un'ulteriore diversa partecipazione alla storia del mondo, o peggio escludevano addirittura altri popoli dalla storia, definendoli extrastorici.

MARIO FUBINI

da Romanticismo italiano Bari, Laterza, 1953, pp. 164-165

Il pensiero storico di C. Cattaneo

Dallo sviluppo delle ricerche di ideologia sociale - oggi ricoperte (mutano più spesso i nomi che le cose) dall'antropologia culturale -, Cattaneo si prometteva nuove illuminazioni sulla teoria del progresso.

Il grande tema illuministico del progresso e, corrispondentemente, dell'arresto del progresso o della decadenza o della corruzione delle nazioni, fu l'oggetto costante, ricorrente e in ultima analisi unificante delle sue riflessioni di storico delle lingue e dei costumi, delle religioni e delle istituzioni, di economista che insegue nelle innovazioni delle tecniche e delle arti i mutamenti delle società, e infine di filosofo che formula traendole dal divenire dei popoli, le leggi di tendenza della storia e affida alla conoscenza di queste leggi il proprio ufficio di riformatore. Non diversamente dalla Scienza nuova di Vico, cui Cattaneo s'ispira pur rifiutandone questa o quella interpretazione particolare, e dalla filosofia dell'incivilimento del Romagnosi, che tiene a modello, la sua opera di filosofo è, considerata globalmente, una filosofia della storia, cioè una continua meditazione sulla storia delle nazioni, allo scopo di strappare attraverso ricerche positive e col sussidio di tutte le nuove scienze dell'uomo - dall'archeologia alla frenologia, dalla numismatica alla teratologia - il segreto del nascere e del morire delle civiltà. L'aiuto degli studi positivi dovrebbe servire ad avviare questa meditazione sulla storia, attraverso «una cauta induzione» e rifuggendo dai disegni di una storia idealizzata verso una sua elaborazione sempre più scientifica e sempre meno speculativa. La meta ultima delle varie e molteplici riflessioni di Cattaneo sul corso storico delle nazioni è la costituzione di una scienza positiva della storia, cioè di una filosofia della storia quale può essere concepita da un filosofo sperimentale. «Fu in ogni tempo riconosciuto come il più importante non meno che il più difficile lavoro letterario, - egli afferma, - una storia compiuta ed esatta, in cui l'umanità ravvisi, come in uno specchio fedele, scientificamente raffigurato quanto ella ha finora operato, pensato e sofferto». Scopo di questa scienza della storia è di «cogliere quelle leggi essenziali, quei fatti generali e costanti che sono pur il principale frutto degli studi storici». Altrove, alla concezione, propria degli antichi, della storia come *magistra vitae*, Cattaneo contrappone la concezione della storia come «astratta e scientifica intelligenza delle complicate cose fra cui viviamo».

Purtroppo, anche in questo campo dobbiamo accontentarci di frammenti di pensieri, di ipotesi appena abbozzate, di intuizioni non svolte. Cattaneo ripete spesso che solo nel secolo XVIII l'umanità poté in-

travedere l'idea del progresso, ma solo nel XIX ne ha avuto chiara coscienza e ha cominciato a delinearne la legge. Quando nel secolo XVIII nacque la fede nel progresso - soggiunge - «era iniziata la rivoluzione». Il progresso viene definito genericamente come «il mutarsi della tradizione»: ciò significa che l'idea del progresso è in qualche modo connessa con l'idea del mutamento (come del resto è sempre avvenuto là dove alla valutazione positiva dell'immobilità propria degli antichi si è andata contrapponendo la valutazione positiva del cambiamento). Ma il concetto di mutamento è ambivalente: anche la decadenza è un mutamento. Occorre allora precisare la direzione del mutamento, vale a dire in che cosa consista il mutamento dal peggio al meglio, per distinguerlo dal mutamento inverso, dal meglio al peggio. Non esiste un pensiero sistematico di Cattaneo su questo punto. Per caratterizzare i due momenti dello sviluppo progressivo, Cattaneo si vale delle grandi e comuni dicotomie delle teorie illuministiche e positivistiche del progresso. Di cui le più generali sono: uniformità-varietà, immobilità-movimento, stabilità-mutamento, e via via altre più specifiche come immaginazione-ragione, religione (superstizione) - scienza, dispotismo-libertà. Un esempio tra molti: «Le facoltà, sviluppandosi a poco a poco, si elevano dall'istinto animale e dai gradi infimi dell'intelligenza fino al ragionamento scientifico e inventivo, che è la meta ultima a cui la mente può pervenire. Questa aspirazione costituisce l'idea del progresso».

Per quanto il cammino verso il progresso sia per Cattaneo, considerando il corso storico nel suo complesso e nel suo fine ultimo, irreversibile, non è né necessariamente predeterminato né necessariamente rettilineo. La teoria cattaneana del progresso non è né deterministica né ottimistica. Egli, da un lato, ritiene che «il progresso dell'umanità non sia stato così spontaneo e vittorioso, come parve a coloro che, per architettare un ordinato sviluppo di cause e d'effetti, tolsero all'uomo la responsabilità e la vigilanza delle sue sorti», e spiega che gli studi storici del suo tempo tendono a mostrare «le indirette e tortuose vie, per le quali il genere umano s'avviò d'errore in errore e d'eccesso in eccesso verso la meta della scienza e della civiltà», dall'altro, criticando la giustificazione postuma degli eventi storici che finisce per tradurre «in leggi immutabili e universali gli effetti d'un fortuito scontro di forze», respinge «lo stoico ottimismo che si consola di tutto, che concilia tutto, che passeggia tra vinti e vincitori senz'ira e senza dolore, e nella distruzione d'un popolo nulla vede fuorché una trasformazione felice, la quale agghiaccia ad una gente più ragionevole e progressiva le terre d'una gente indocile e arretrata, suppone troppo

gratuitamente in certe razze una naturale impotenza a incivilirsi, e involge in un'ingiusta e crudele condanna i voti e gli sforzi d'una virtù sventurata». Condannando l'ottimismo razionalistico che è la versione laica del provvidenzialismo, Cattaneo aveva di mira probabilmente ancora una volta la concezione involgarita dello storicismo hegeliano, la filosofia della storia di Cousin, secondo cui «ogni cosa ha il suo posto nella storia e se ogni cosa ha il suo posto, tutto è bene perché tutto conduce allo scopo indicato da una potenza benigna».

Pur procedendo per vie tortuose, il progresso è garantito dalla sostanziale eguaglianza della natura umana. Su quest'altro punto fermo della sua filosofia della storia, Cattaneo ritorna spesso con forza, ogni qualvolta si trova innanzi dottrine che tendono ad attribuir primati a questa o a quella razza, a questo o a quel popolo. Pur nell'ammirazione per la civiltà europea nata primamente in Grecia, rinata nell'epoca delle grandi scoperte geografiche e della rivoluzione scientifica, egli è avverso a ogni forma di vanaglorioso eurocentrismo. «Fermi nel gran principio della comune natura dei popoli - egli scrive - [...] noi vogliamo onorare la natura umana in tutte le sue manifestazioni». Non vi sono popoli sempre civili e popoli sempre barbari. Tutti i popoli civili di oggi sono figli di popoli una volta barbari. Tutti i popoli barbari di oggi tengono in serbo un avvenire di civiltà. A proposito della razza negra (che Hegel aveva condannato a perpetua inferiorità), Cattaneo formula una delle sue più memorabili sentenze: «Tutte le nazioni che diedero alcuno di codesti eroi, sono venerabili per noi; ma tutte le altre per noi sono egualmente inviolabili; e non riconosciamo egemonie del genere umano».

Cerca di penetrare negli arcani delle storie delle civiltà non europee, dal Messico alla Cina, dalla Turchia all'India, dal Giappone all'Australia, non per difendere primazie, ma per intendere le ragioni per cui quelle nazioni decadde o non progredirono, e cogliere i segni del loro rinnovamento. L'eguaglianza della natura umana assicura l'universalità del progresso e nel medesimo tempo ne rende possibile l'attuazione: poiché tutti gli uomini sono sostanzialmente eguali, il progresso è una meta cui l'umanità può tendere, e che può, se pure in forme che nessuna scienza storica è stata ancora in grado di determinare o di prevedere, raggiungere. Il progresso è la graduale liberazione di ciò che è universalmente comune nella natura umana.

Come tale, l'idea dell'umanità non sta al principio ma alla fine della storia: «La stella dell'umanità splende in faccia a noi; non alle nostre spalle».

Il progresso è garantito come meta costante e finale dell'umanità

ma il suo corso è molto accidentato. Cattaneo non crede all'uniformità della storia. La sua concezione della storia poggia, sì, sul postulato dell'eguaglianza della natura umana, ma anche sulla asserzione induttiva (o che egli crede induttiva) della estrema varietà delle combinazioni tra ambiente, idee, istituzioni e costumi, che non permette l'estrapolazione di una legge universale dello sviluppo storico. Mentre i filosofi della storia erano andati in cerca delle uniformità, di ciò che era comune a tutte le nazioni, Cattaneo ritiene si debba prendere le mosse dalla stupefacente varietà delle idee, assai maggiore di quel che i filosofi precedenti, cui faceva difetto la conoscenza della storia universale, avessero mai potuto immaginare.

Con bella e incisiva espressione egli parla, nel saggio sul Vico, del «poliedro ideologico» che dovrebbe essere osservato «nel massimo numero delle sue facce», prima che si possa distinguere i tratti comuni della natura umana dal «variato campo della sua perfettibilità». Rispetto alle filosofie speculative della storia, la teoria di Cattaneo si vuol distinguere per l'accento posto sul complesso intrico delle vicende umane onde ogni disegno che non sia un arabesco ne riproduce un'immagine falsa. All'osservazione delle «simiglianze», cui si dedicarono i filosofi del passato, si deve ora rispondere con l'osservazione delle «dissimiglianze», con la conseguenza che ogni fatto posteriore «non riesce effetto solitario del tempo e del popolo che lo produce, né uniforme sviluppo d'un principio spontaneo, ma risultanza complessiva d'innumerevoli reazioni accumulate nel corso universale dei tempi». Fermo nel concetto che i caratteri della storia di un popolo debbano esser cercati nelle idee che essi esprimono colla religione, colle istituzioni, colle opere della scienza e dell'arte, è pur convinto che queste idee siano composizioni complicate di diversi elementi, «transazioni» tra vecchio e nuovo, «combinazioni» fra tradizioni native e influenze straniere. Diffida di ogni teoria che si acquieti nella semplificazione di ciò che è complesso, accetti la ripetizione come motivo di spiegazione, si rinchioda nella seducente ma ingannevole immaginazione dei cicli o dei ricorsi. Non predeterminato né rettilineo, il corso della storia umana non è neppure, per Cattaneo, a tappe obbligate, o, come si dice oggi, «unilineare», se non nel senso molto ampio del passaggio, come si dirà tra poco, dal dispotismo alla libertà. E inoltre, tra la sostanziale eguaglianza della natura umana, che non ammette discriminazioni insuperabili tra popolo e popolo, tra razza e razza, e la indefinita varietà delle combinazioni ideali e delle mescolanze sociali, che lacera ogni possibile disegno di una storia ideale eterna, la idea cattaneana della storia non lascia alcun posto alle missioni dei popoli,

care ai romantici, o ai primati che rendono così stucchevole e scopertamente tendenziosa la filosofia della storia di un Gioberti o di un Guizot.

Ciò non toglie che Cattaneo abbia una propria teoria del progresso. Ma appunto è una teoria del progresso che si fonda (o pretende di fondarsi) induttivamente sulla constatazione della complessità della storia, sul rifiuto di ogni privilegio in favore di questa o quella nazione, su una profonda riluttanza verso le grandi sintesi. Se il corso storico fosse ad una sola direzione, non si potrebbe dare altra spiegazione se non provvidenzialistica del progresso. O addirittura, se la storia fosse uniforme senza alti e bassi, senza chiari e scuri, non sarebbe neppure progressiva. sarebbe immobile secondo il concetto degli antichi. Nelle Considerazioni sul principio della filosofia, egli formula due ipotesi di spiegazione del progresso chiamandole «capisaldi d'una dottrina» cui avrebbe potuto dare «amplissimo sviluppo». Questi due capisaldi sono: 1) «quanto più civile è un popolo tanto più numerosi sono i principî che nel suo seno racchiude»; 2) «l'istoria è l'eterno contrasto dei diversi principî che tendono ad assorbire ed uniformare la nazione». Come si vede, varietà e progresso sono due concetti strettamente congiunti.

La prima affermazione tende a mostrare che il passaggio dalla barbarie alla civiltà può essere spiegato attraverso la progressiva moltiplicazione dei principî e quindi fa della pluralità in opposizione all'unità la prima categoria per pensare il progresso. La seconda affermazione precisa che ciò che determina il progresso è il cozzo dei principî tra loro, e quindi eleva a categoria per la pensabilità del progresso il contrasto. Sono, come ognuno vede, i capisaldi di una dottrina dialettica della storia, non nel rigido senso hegeliano (che Cattaneo non accettava, corno rigettava lo schematismo dei corsi e ricorsi vichiani), ma piuttosto nella direzione della filosofia della storia kantiana, ove molla del progresso è l'antagonismo.

Come avvenga il passaggio dall'unità alla pluralità dei principe cioè come vengano poste le condizioni del progresso, Cattaneo indica ripetutamente nei saggi storici. In generale la rottura di un sistema unitario con la conseguente possibilità d'innovazione progressiva avviene attraverso il contatto con altro sistema, non importa se questo contatto si produca per vie pacifiche o per conquista, attraverso il commercio o la guerra. La metafora cui Cattaneo ricorre più frequentemente per dare una rappresentazione efficace della natura di questo contatto è quella dell'innesto: il progresso è il prodotto dell'innesto di una cultura più progredita su un'altra più retrograda. Dopo aver defi-

nito il progresso come «il mutarsi della tradizione», commenta: «Li arbori primitivi non danno, senza innesto e per mera forza di tempo, altre frondi e altre frutta che non comporti la loro radice». Ora biasima gli europei «i quali più non hanno e più non curano l'arte divina d'insinuare fra le barbare consuetudini l'innesto d'una progressiva cultura». Ora, condannata «la vana querela che l'uniforme civiltà copra tutti d'un medesimo colore», afferma che tutti i popoli «sono capaci di ricevere un felice innesto che svolga in loro quei modi d'essere che i loro padri non ebbero». Analogamente, chiama le vetuste civiltà «semente secca, che, gettata nell'umida terra, deve prender nuovo corso di vita». A proposito della Cina, che non poté emanciparsi dal suo principio: «I sistemi sono come le piante, la cui vegetazione è sempre quale primamente uscì dal germe; né muta aspetto se non per innesto d'altra pianta». Al contrario, i grandi esempi storici di «innesti» sono la Graecia capta e i barbari del basso Impero: dall'una e dagli altri hanno tratto origine le due epoche più gloriose della storia umana, la Roma antica e l'Europa moderna. Di altri innesti era stata prodiga la storia dell'espansione e della conquista coloniale. Civiltà da secoli assopite erano state risvegliate; di altre era stato arrestato il fatale declino. [...]

Per sgombrare la strada all'avvento dell'era del progresso universale occorre abbattere ogni forma di dispotismo. Il concetto cattaneano del progresso è non soltanto una categoria storiografica ma anche un'idea regolativa: serve non soltanto a capire la storia passata ma anche a orientare la storia futura. Come sempre, per ognuna delle grandi ideassimi di Cattaneo non è difficile trovare nella sua opera una sentenza epigrafica: «Noi onoriamo in tutti i popoli la natura umana e non crediamo che alcuno di essi debba aver per suprema sua speranza il dispotismo». Da quando lo spirito scientifico si è diffuso in Europa, il ritorno alla barbarie non è più possibile. Alla cupa dottrina vichiana dei corsi e dei ricorsi, l'uomo moderno può bene sostituire la «consolante» dottrina del progresso.

La scienza «vivente e progressiva» non si volge mai indietro a contemplare gli errori antichi; ma procede di scoperta in scoperta, allargando le conoscenze degli uomini, riformando gli stati, alleviando la miseria delle plebi, ingentilendo i costumi. Dall'osservazione dei benefici della scienza si eleva il presagio che «non vi saranno più plebi rozze, immonde, sanguinarie, calpestate da scortesi e avere signorie». Si adempirà il regno dell'uomo: «Questo mare di superstizioni, che inondava la terra, atpoco a poco inaridisce; la luce d'una scienza consolatrice annunzia alle genti che sull'universo impera, non una impla-

cabile vendetta, ma una placida e maestosa ragione». In quanto categoria storiografica e idea regolativa, l'idea di progresso mostra il nesso strettissimo che congiunge l'opera del filosofo a quella del riformatore. In questo senso, essa è veramente l'idea-guida per lo studio dell'intera personalità del filosoforiformatore. Ispirata all'idea del progresso, la filosofia cattaneana della storia si trasforma nella teoria della sua azione riformatrice, in senso stretto ma non equivoco, politica. Lo studio delle vicende umane ha messo in evidenza che il momento negativo dello sviluppo storico è il dispotismo, e che le radici del dispotismo sono da ricercarsi ora nel sistema culturale (i regni sacerdotali) ora nel sistema istituzionale (i regni militari e burocratici). Ebbene, è certo che l'azione riformatrice di Cattaneo si esplica energicamente e coerentemente per tutta la vita soprattutto in due direzioni: nella direzione di una riforma culturale, che rompa vecchi pregiudizi filosofici, infranga il predominio clericale nell'insegnamento, apra la scuola alle scienze utili; e nella direzione della riforma, politica fondata, com'è ben noto, sulla demolizione dell'apparato burocratico e militare delle vecchie (e ancor vitali) monarchie (di chi ha continuamente sotto gli occhi l'esempio francese e l'austriaco) e sulla estensione verso l'alto e verso il basso del sistema federale (decentramento e nazione armata, da un lato, governo locale e federazione europea, dall'altro). L'importanza cruciale, dunque, della teoria del progresso nel pensiero di Cattaneo si rivela proprio qui, nell'essere la miglior chiave di spiegazione e insieme il principio di unificazione di tutta la sua opera, sia teorica sia pratica. Chi vorrà definire il posto che Cattaneo occupa nella storia del pensiero ottocentesco dovrà mostrare quali siano i caratteri propri e i caratteri distintivi della sua teoria del progresso rispetto a quelle di Saint-Simon o di Comte, di Spencer e in genere del darwinismo sociale, di Fourier o di Leroux, di Guizot o di Sismondi, di Hegel o di Cousin, o, per restare in Italia e limitarsi ai pensatori che esercitarono su di lui maggiore influsso, di Romagnosi e di Ferraril.

Un'analisi di questo genere potrà servire, tra l'altro, a rendere meno scolastico il dibattito di questi ultimi anni, che può sembrare qualche volta una battaglia di etichette, se Cattaneo sia stato un illuminista o un positivista.

NORBERTO BOBBIO

da *Una filosofia militante - Studi su C. Cattaneo* Torino
Einaudi, 1971

Letteratura e politica in Giuseppe Mazzini

1. Il momento in cui nell'operosità critica del Mazzini è evidente l'assimilazione fervida di motivi derivati da un vivace rapporto con la cultura europea, e l'elaborazione in atto di concezioni originali nel campo letterario, è quello che precede l'esilio. La dispersione tra molteplici interessi e le difficoltà di aggiornamento e di riflessione gli impedirono in seguito di proseguire in quella elaborazione, e la maggior parte degli scritti letterari degli anni del suo impegno politico ripetono le idee acquisite in quel primo periodo. [...] I rapporti più ampi, ma insieme meno organici e continui con la cultura europea, la così intima compenetrazione tra i diversi piani e i diversi tipi di interessi e di attività del Mazzini, richiederebbero, per uno studio esauriente, una ricognizione attenta di tutta l'opera mazziniana nei diversi momenti del suo svolgimento. Impresa evidentemente di grande mole, alla quale non soccorrerebbero degli studi complessivi compiuti da specialisti, che illustrino lo sviluppo della personalità mazziniana dal punto di vista, più importante in questa fase, del suo pensiero politico e sociale; ed i cui risultati si prospettano, per le ragioni accennate (la minore originalità e importanza degli scritti di questa seconda fase), sproporzionati alla gravosità del lavoro.

Il limite di tempo entro cui si può circoscrivere l'attività critica del Mazzini è circa il 1840; dopo il quale, l'impegno politico ebbe il completo sopravvento. Soffermandomi in particolare sulla produzione del periodo 1835-37, che è quello durante il quale egli con più continuità tornò ad appassionarsi ai problemi di critica e ad iniziative letterarie, mi limito dunque ad una analisi parziale, e certamente non priva di scompensi, di alcuni aspetti che, in questi scritti, mi sono apparsi più interessanti per i loro riflessi sulla cultura italiana del Risorgimento.

2. Dopo l'esilio, l'attività politica assorbì quasi tutte le energie di Mazzini, e gli interessi letterari passarono in secondo piano. In modo particolare nel periodo che va fino al 1834, fino, cioè, alla fallita spedizione in Savoia, i suoi scritti di critica letteraria sono molto rari. Tuttavia è interessante notare quanto tutta la sua produzione di questi anni porti l'impronta della sua formazione che fu, si è visto, prevalentemente letteraria. Si è veramente indotti alla convinzione che Mazzini si sia trovato, per così dire, nella condizione privilegiata di realizzare l'esigenza appassionata e tumultuosa d'azione, di origine alfieriano-foscoliana (e quindi fortemente condizionata da una tradizione letteraria), di tanta parte dei ceti intellettuali italiani di quegli

anni; e che egli abbia portato in quell'azione tutta l'astrattezza e la passionalità indeterminata di quella tradizione, che poi in lui si venne colorando sempre più di toni mistici e irrazionalistici. E' anche da questo tipo di formazione che deriva senza dubbio quello che è il carattere più tipico della sua personalità di agitatore politico, «l'ansia di coordinare immediatamente il pensiero e l'azione a trarre, da determinate osservazioni, idee generali e da queste un programma politico, senza approfondire l'analisi degli elementi concreti»; nonché a esporre le sue concezioni e i suoi programmi in forme intrise di toni letterari e oratori. Le stesse idee politiche maturate nei primi anni di esilio, e le scelte compiute in questo campo, dopo i primi contatti con le correnti democratiche francesi, e particolarmente col Buonarroti, sono anche il risultato dei condizionamenti della sua cultura letteraria.

Il Buonarroti sosteneva infatti l'iniziativa rivoluzionaria della Francia: ma la delusione succeduta agli entusiasmi per la Rivoluzione di luglio; la diffidenza per gli intellettuali che, dopo aver favorito la rivoluzione, sembravano averla tradita (in particolare per Guizot e Cousin, già tanto ammirati da Mazzini); l'idea infine, già profondamente penetrata nella sua visione della realtà, di una civiltà europea che fosse frutto della collaborazione egualitaria delle diverse nazioni, sollecitavano Mazzini ad elaborare nuove tesi.

La missione della Francia è finita: finita è la sua egemonia culturale, sostenuta dai dottrinarie, e priva di fondamento la tesi della sua iniziativa politica, sostenuta dal Buonarroti. Mazzini chiarisce in questi anni la teoria della iniziativa rivoluzionaria dei popoli giovani, dei popoli oppressi, la Germania, la Svizzera, l'Ungheria, la Polonia, l'Italia: popoli che oppressi fin allora, o divisi e arretrati, avevano solo di recente cominciato ad aver coscienza di se, ed a costruire la loro storia. Solo da essi poteva provenire quella carica rinnovatrice, quell'entusiasmo per la libertà e quello spirito di fratellanza che avrebbero fondato la nuova Europa.

Non è difficile scorgere i motivi della sua formazione che confluiscono in queste formulazioni: il concetto naturalistico ed herderiano della crescita e decadenza delle nazioni e della loro civiltà, via via soppiantate da nuovi popoli cresciuti sul ceppo dell'umanità; la concezione foscoliana e sismondiana (con componenti quindi vichiane e roussoviane) delle civiltà primitive, giovani e capaci di passioni vigorose, di entusiasmo ed azione costruttiva, contrapposte alle civiltà invecchiate, fredde e raziocinanti, le idee infine della Staël che esaltavano l'entusiasmo, proprio della cultura spiritualistica tedesca, e an-

nunciavano la fine dell'egemonia culturale della Francia, troppo permeata di razionalismo.

Con questi motivi si armonizza poi un tema che il Mazzini accentua in questi anni, in rapporto con l'opera e la personalità di due uomini da lui profondamente ammirati, Lamennais e Mickiewicz: il tema mistico e cristiano del sacrificio, e del dolore che purifica e redime. Alle nazioni che hanno finora sofferto la tragedia dell'autorità e dell'oppressione spetta il compito di rinnovare s'Europa: non dall'egoismo razionalista delle civiltà invecchiate può nascere lo spirito di associazione e di fratellanza, la nuova religione umanitaria su cui si fonderà la nuova epoca, ma dalle sofferenze dei popoli oppressi, perché il dolore purifica dall'individualismo e dall'egoismo.

Queste erano infatti anche le idee fondamentali dei famosi Libri della nazione e dei pellegrini polacchi del Mickiewicz, che ebbero grande risonanza in Francia, soprattutto fra gli emigrati che vi si raccoglievano dai vari paesi europei, e che impressionarono vivamente il Mazzini, a cui il Mickiewicz apparve come la conferma del suo ideale di poetavate, l'incarnazione del poeta come interprete e guida dei sentimenti e delle aspirazioni del suo popolo.

D'altra parte, la concezione mistica della missione del popolo, a cui dalla provvidenza è stata affidata la definitiva realizzazione dei principi del Cristianesimo, l'annientamento di ogni autorità e l'affermazione di una totale uguaglianza, egli trovò espresse in toni biblici ed escatologici dal Lamennais nel non meno famoso libretto *Paroles d'un croyant*. È molto significativa questa mediazione da parte del Mazzini di motivi della sua visione politica da due personalità in cui l'elemento letterario, soprattutto nel Mickiewicz, prevaleva di gran lunga. Quei due libretti sono poi da tener presenti anche per comprendere l'evoluzione del suo stile, che, particolarmente in alcuni scritti di quegli anni, risente di quelle letture: anzi è stata formulata l'ipotesi che *Fede e avvenire*, uno dei più noti scritti del Mazzini, sia nato anche dal desiderio di offrire alla cultura democratica italiana un'opera che emulasse quelle francese e polacca.

3. Gli scritti propriamente letterari del periodo 1831-34, dicevo, sono pochi. Ma anch'essi riflettono le sfumature nuove del suo pensiero e dei suoi atteggiamenti, con il loro tono concitato ed entusiastico, e la tendenza quasi mistica a fondere in una visione sempre più sintetica i diversi piani, culturali e politici, dei suoi interessi, con la volontà scoperta di intervenire nella realtà.

Ciò appare chiaramente là dove il Mazzini teorizza, o piuttosto

proclama, l'idea di un rapporto tra poeta e società, tra poesia e realtà, più immediato e irrazionale di quanto non fosse prima dell'esilio: il poeta è la «voce» del popolo, la poesia è emanazione del popolo, di un popolonazione rappresentato come un'entità mistica, fusione di tradizioni ed ideali comuni: «La poesia nazionale - e per nazionale intendo quella che non è inceppata da forme prestabilite, guasta e inservilata dall'imitazione esclusiva d'una scuola, e dall'arti poetiche coniate da un uomo, o da un'accademia a perpetuo codice degli ingegni avvenire, ma sgorga libera e ingenua dalle viscere della nazione -, è l'alito del popolo, lo specchio in cui si riflette, più che altrove, il pensiero, l'idea che quel popolo è chiamato a svolgere e rappresentare nella storia dell'Umanità; perché il poeta... E' l'alito del popolo, il figlio del popolo, e v'è un eco nell'anima sua per le gioie, pei dolori, e per gli affetti dei milioni».

Conseguenza di un tale atteggiamento è una più accentuata svalutazione dei dibattiti letterari e delle scuole poetiche, e la rappresentazione della poesia come opera di un poeta che viva in diretto rapporto con l'animo e la vita popolare, ne condivide i sentimenti e le azioni, e li accompagna e li promuova col suo canto. Ciò che il Foscolo aveva immaginato nelle società primitive, il Mazzini lo proietta nel mondo moderno, però nelle nazioni giovani, dove una tale unità fra pensiero e azione, tra scrittori e popolo era concepibile, non nelle società invecchiate, dove le accademie, le scuole, i cenacoli ristretti, prodotti dell'egoismo e della grettezza, creavano diaframmi che vietavano quella comunione di sentimenti e di ideali, quella circolazione vivace di idee e aspirazioni tra gli intellettuali e la nazione, senza cui non poteva generarsi la poesia della nuova epoca, la poesia sociale.

Nelle varie formulazioni di queste idee, il Mazzini perviene, in un graduale scivolare di piani, alla proclamazione, per così dire, di una poesia-azione. Se da un lato cioè egli dimostra di concepire la poesia come un'attività espressiva che promuova e accompagni le manifestazioni collettive della nazione, da un altro lato sembra voler arrivare ad identificarla con quelle dimostrazioni corali della volontà di un popolo che sono certi suoi atti collettivi, frutto appunto di ideali e sentimenti comuni. «E quando la creazione del Popolo sorgerà, nessun libro, nessun poeta s'assumerà di trattarla, però che ogni libro, ogni poesia escirà inferiore alla poesia dell'azione...». Ci sarebbero dunque, secondo queste formulazioni estreme cui il Mazzini perviene attraverso una serie di gradazioni, certe manifestazioni della volontà popolare, che sono di per se stesse creative, e, interpretando esse stesse tutto il senso di un momento e di una «idea» storici, sono già poesia.

Lo scritto che svolge più ampiamente queste idee è *Pensieri*.

Ai poeti del secolo XIX (1832), certamente il più significativo, dal punto di vista letterario, di questi anni. Lo schema dell'articolo non è sostanzialmente nuovo. Siamo in un'epoca di trapasso; l'epoca dell'individuo, delle grandi figure isolate, è trascorsa; sta nascendo quella sociale, della solidarietà umana, dell'alleanza dei popoli.

Rivolgersi al passato, lamentare la decadenza di istituzioni, di ideali che la storia è avviata a superare, significa condannarsi a una poesia esangue e di breve respiro, rifiutarsi all'ufficio del poeta nel senso più alto, che è anche quello del profeta. Cantare il travaglio da cui nasce la nuova età, tutti gli avvenimenti drammatici ed esaltanti del mondo contemporaneo alla luce di un giusto concetto dello svolgimento storico: questa è la missione dei poeti. Non la poesia è morta, risponde Mazzini a chi lamentava il tramonto delle immaginazioni e degli ideali di una volta, e ripeteva alla nuova età l'accusa di essere impoetica; è morta una concezione della poesia, è morto il vecchio mondo che quella poesia aveva espresso: bisogna staccarsene, e guardare il mondo, la storia, con concezioni e sensibilità nuove. Se però la trama dei concetti fondamentali è quella ormai chiaramente delineata nella mente del Mazzini, inconsueta è l'intensità dell'entusiasmo e dell'eloquenza, pur così tipici del suo stile, che lo anima. Non si può nemmeno definire un manifesto, come quelli già esaminati: è un proclama, un'esortazione concitata e fremente in cui la fiducia e l'entusiasmo delle prime lotte, non ancora provati dalla realtà, prorompono senza i freni o le cautele politiche degli scritti pre-esilio. Certamente non si era mai avuto in Italia una affermazione di principi letterari di questo genere, e si può comprendere quale suggestione possa aver esercitato sul pubblico mazziniano che già si è individuato. Ma caratteristici in particolar modo dello scritto, come accennavo, sono il continuo intrecciarsi e confondersi dei due piani, del pensiero e dell'azione, della poesia e di ciò che dovrebbe essere il suo contenuto, la sua nuova materia, le prime manifestazioni dell'epoca sociale.

«La poesia dell'era moderna ha brillato negli eserciti repubblicani de' tempi della Convenzione, quando malgrado le guerre interne, malgrado il terrore, malgrado la miseria, quattordici eserciti si slanciarono alla frontiera, co' piedi nudi, coll'assisa lacera, col grido della libertà sulle labbra, non avendo al mondo che la coccarda patria sul capo, e la baionetta, e una fede invincibile... La poesia dell'era moderna s'è diffusa sulla superficie della Germania, ha assunto aspetto, e consacrazione di religione in quelle bande di giovani studenti, che lasciarono le case paterne e le università pel campo, e marciarono spontanei, can-

tando le canzoni di Koerner e d'Arndt, per liberare la patria dall'invasione francese».

«Che? Quel moto di spiriti verso un progresso non definito...

quel fremito d'associazione universale, quella bandiera di gioventù che sventola sull'Europa, quella guerra varia, multiforme, infinita che insorge da tutte parti contro la tirannide, quel grido di popoli che si levano dal fango, in cui si giacevano, a reclamare i loro diritti dissotterrati, a chiedere conto a' loro dominatori di una oppressione ingiusta di molti secoli, quel rovinare a un soffio popolare di vecchie dinastie, quell'anatema alle antiche credenze, e quella tendenza inquietata alle nuove, una giovine Europa sorgente dalla vecchia, come la farfalla dalla sua crisalide, una vita potente brulicante in seno alla morte, un edificio sociale a terra, un mondo che si rigenera, non è poesia?».

Non dobbiamo, credo, considerare troppo ingenuo, o troppo singolari, queste idee del Mazzini. Esse sostanzialmente non sono che una formulazione estrema di un atteggiamento che caratterizza l'Ottocento europeo, la cui cultura è permeata dalla consapevolezza, più o meno profonda, di un mutato rapporto che si veniva creando tra attività pratiche e attività conoscitive, e del cedere di molti diaframmi ancora presenti nella cultura illuministica. Nel campo artistico e letterario questo mutamento si espresse in un avvicinamento, e talvolta confusione, tra arte e vita, che ebbe una gamma infinita di formulazioni e di applicazioni. Tuttavia mi pare evidente che tutte le manifestazioni di questo tipo, dalla vita «genialmente vissuta» dei primi romantici tedeschi all'ideale della «vita bella» dell'estetismo decadente, hanno avuto origine da questo fenomeno, le cui ragioni culturali e storiche sarebbe troppo lungo indagare.

Di questo motivo il Mazzini presentava senza dubbio una versione alquanto semplificata. Ma saremo meno portati a sottovalutarla, se consideriamo quali riflessi abbia avuto negli atteggiamenti di una gran parte dei ceti intellettuali del Risorgimento, la cui tradizionale formazione letteraria era sensibile a questi temi della propaganda mazziniana, e ne subiva la suggestione ad operare questo salto di piani. L'ansia di unire strettamente esperienza culturale ed esperienza politica, e di abbracciarla in un unico sentimento, che caratterizza una così larga parte degli intellettuali di quel periodo, i quali spesso, mazzinianamente, realizzarono le loro aspirazioni letterarie non nella poesia, ma nell'azione, se riflette una generale atmosfera storica (cui fu debitore anche il Mazzini), ha certo la sua origine più diretta in quelle formulazioni.

4. Dopo il fallimento della spedizione di Savoia, l'attività politica

e organizzativa del Mazzini subì un forte rallentamento.

«Il primo periodo della Giovine Italia era conchiuso, e conchiuso con una disfatta. Doveva io ritrarmi dall'arena, e rinunziando a ogni vita politica... seguire nel silenzio una via di sviluppo individuale e ricentrarmi negli studi che più sorridevano all'anima mia?».

Fu questa un'idea che lo dovette tentare fortemente- e la sua confessione, se da un lato ci conferma quanta parte avessero ancora nel suo animo gli interessi letterari, dall'altro ci permette di considerare gli scritti critici di questo periodo di stasi politica come frutto di un'attenzione più specifica ai problemi letterari.

I suoi propositi si vollero infatti alla pubblicazione di un periodico letterario, di cui indicò anche il significativo titolo, «Rivista della Letteratura europea»; fallito questo tentativo, egli si risolse a collaborare a un periodico redatto dagli emigranti italiani a Parigi, «L'Italiano», del quale apparvero solo cinque fascicoli mensili nel 1836. Vi pubblicò cinque articoli: il programma della rivista (Prefazione di un periodico letterario), la recensione all'*Histoire de la littérature allemande* del Peschier, Filosofia della musica, Della fatalità considerata come elemento drammatico, Potenza intellettuale: V. Hugo.

Nel frattempo egli dava seguito a un'idea che già aveva affacciato prima dell'esilio, ed a cui ritornerà anche più tardi, il progetto cioè di una collezione di testi drammatici che seguisse e illustrasse lo svolgersi della storia del dramma dall'antichità ai tempi moderni. Naturalmente, per difficoltà di ogni genere, per mancanza di testi, per difficoltà editoriali, per il difetto di un adeguato gruppo di lavoro, e per la necessità di assicurare un certo successo di pubblico, egli circoscrisse il progetto a una serie di testi moderni, mantenendo l'idea di farne una collezione organica, corredata di introduzioni che illustrassero, alla luce delle teorie drammatiche mazziniane, il significato delle diverse opere e i loro nessi nella storia del dramma.

Comparve per primo il *Chatterton* del Vigny, l'eco della cui rappresentazione aveva risvegliato i propositi mazziniani. Altre opere in programma erano il *Goetz di Berlichingen* del Goethe, la trilogia del *Wallenstein* dello Schiller, il *Werner* del Byron, il *Ventiquattro Febbraio* di Z. Werner, l'*Ava* di F. Grillparzer, l'*Angelo* di V. Hugo, ecc.

L'impresa incontrò gravi difficoltà di ogni genere. L'editore di Genova, che aveva pubblicato il *Chatterton*, s'assunse anche la stampa dell'*Angelo* dell'Hugo, ma la censura impose tagli così ampi e importanti che il Mazzini vi rinunziò, e si rivolse al Rosales a Lugano.

Intanto però gli avvenimenti precipitavano: le note persecuzioni resero molto agitati gli ultimi mesi del 1836, finché egli fu costretto

a lasciare la Svizzera. A Londra rinnovò i tentativi di proseguire nell'iniziativa, ma in breve dovette desistere.

Di tanti sforzi non rimangono quindi che alcuni articoli, due dei quali videro la luce nei due unici volumi della «Biblioteca drammatica» che riuscì a pubblicare, e gli altri nell'«Italiano», per i quali utilizzò il materiale preparato per i saggi drammatici. Nel 1838 uscì poi nel «Subalpino» di Torino l'articolo sull'Angelo di V. Hugo, la cui stesura evidentemente appartiene al periodo svizzero.

Dobbiamo dunque tener presenti le difficoltà estreme in cui scriveva il Mazzini, per comprendere i caratteri e i limiti di questa attività critica, che pure nasceva, si è visto, da un vivo interesse per i fatti letterari: l'isolamento tragico, soprattutto nel periodo svizzero, la difficoltà di procurarsi testi, di aggiornarsi, e di mantenere il contatto con una viva circolazione di idee, la condizionarono non meno della dispersione e incertezza tra i diversi interessi, e della esigenza di una troppo affrettata sintesi tra i due piani, politico e culturale.

La tendenza, così compenetrata nel suo pensiero, a pervenire subito ai principi generali, a unificare i dati posseduti, lo spingeva a comporre le notizie sparse e frammentarie che gli giungevano nel suo isolamento in sintesi che proprio per la scarsità e disparità degli elementi, e per il distacco da un determinato contesto culturale, appaiono più astratte delle formulazioni precedenti.

Le conquiste del suo pensiero prima dell'esilio costituiscono quindi la base più solida anche di questi scritti. Il Mazzini, confrontandole con gli sviluppi successivi della letteratura, particolarmente francese, che poté conoscere, pervenne ad alcune tesi nuove. Ma, soprattutto, ripetendole e rivedendole in diversi contesti, arrivò ad esprimerle in una forma più schematica, ma più evidente e incisiva, che dovette renderle più efficaci per i suoi lettori italiani.

Appunto dalla considerazione degli sviluppi della letteratura francese dopo il 1830, e dai suggerimenti della pubblicistica democratica francese, deriva l'idea, espressa per la prima volta nella Prefazione di un periodico letterario, che il romanticismo sia l'ultima manifestazione dell'epoca trascorsa, non l'inizio di una nuova letteratura, come aveva mostrato di credere in Italia, attribuendo al movimento una profonda carica rinnovatrice, anche dove ne osservava gli aspetti involutivi. Ora invece le nuove esperienze lo inducono a guardare senza speranza alla letteratura derivata dal primo moto romantico, giacché le indicazioni e i presentimenti della nuova età sociale non potevano cercarsi in essa, ultima propaggine, immiserita e corrotta, di una scuola nata dall'individualismo. Il Mazzini traccia un quadro

molto pessimistico, di netto rifiuto della letteratura a lui contemporanea: la «scuola dell'arte per l'arte», le prime manifestazioni della letteratura realistica, tutti i fenomeni di un gusto letterario, che, rivolto al particolare, al pittoresco, alla forma, non rivelava alcuna tendenza a una visione sintetica e ideale, egli li considerava manifestazioni di «materialismo letterario», estrema corruzione dell'individualismo.

«Una turba di scrittorelli passeggia, contaminandola, quell'arena segnata ancora de' passi dei forti che vi scesero prima, e rimescola le loro ceneri... Fra loro, alcuni ingegni, men volgari, più vili, perché hanno facoltà di scrittori e le vendono, intelletto di virtù, rare ma pure esistenti, e le negano tutte o le irridono, sentimenti d'Arte e la prostituiscono a' librai, a lettori corrotti e svogliati, a calcoli di ricchezza o d'una meschinissima vanità Profanatori del pensiero, che è santo, l'hanno ridotto a meccanismo d'industria che serve a' tempi, anche pessimi, adula alle passioni, anche dove s'esercitano bassamente, traffica su' capricci dell'opinione, espone politica senza principii, spiritualismo senza intimo convincimento, religione senza credenze vere, profonde, radicate nell'animo, immedesimate colla vita e coll'azione... Al di sotto, la gente di prosa, calcolatrice, materialista, beffarda, improvvida che contempla, ridendo, l'opera di dissolvimento, che compra o paga D'ingegno, che chiede all'Arte la distrazione d'un'ora, che plaude al poeta sulla scena a patto di tormentarlo ov'ei s'attenti d'uscirne e frammettersi alla società...».

Non è difficile scorgere sotto le forti tinte moralistiche di questa rappresentazione alcuni tratti reali delle condizioni della letteratura e della società francesi sotto il regno di Luigi Filippo, che il Mazzini forse, più che da una conoscenza diretta della situazione complessiva, riecheggiava dalla pubblicistica francese, soprattutto democratica.

Quel periodo storico infatti vide il forte sviluppo di una letteratura che già i contemporanei chiamarono «industriale». La liberalizzazione della stampa consentì il proliferare di una pubblicistica che faceva larga parte ai problemi e ai prodotti letterari. Attraverso i feuilletons e l'inclusione in varie forme di questi prodotti nei giornali, nuovi ceti vennero interessati alla letteratura. Si abbassarono i prezzi e aumentarono le tirature; si accolsero annunci pubblicitari (e questo mise in più diretto rapporto il giornalismo con il movimento industriale e commerciale), e per attirare il maggior numero di lettori, si mutò la fisionomia del giornale tradizionale, variando di più gli argomenti e toni degli articoli: in tal modo un giornale divenne una possibile impresa commerciale.

In questa situazione, anche la letteratura divenne una fonte di

guadagno: gli scrittori che incontravano il gusto del pubblico ricevevano compensi talvolta elevati, ed i periodici cercarono di assicurarsi le opere, o anche le firme, degli autori più in voga. Anche la critica venne presa nell'ingranaggio, e divenne in molti casi un mezzo per far accettare i prodotti di questa nuova letteratura (che non disdegnava di servirsi anche di annunci pubblicitari). Comparve la figura del giornalista tuttofare, scrittore di vaudevilles, di drammi, critico, giornalista politico; la prospettiva del guadagno attirò nel campo letterario persone dei ceti più bassi, che vedevano nella letteratura un mezzo per arricchirsi o una via per arrivare ad altre attività più remunerative.

Erano le manifestazioni contraddittorie di una società governata da una borghesia che aveva ottenuto tutto ciò di cui aveva bisogno dalla rivoluzione del '30, ed era quindi politicamente conservatrice, esclusivamente occupata nello sviluppo delle proprie imprese industriali e commerciali, fundamentalmente disinteressata alla cultura. Essa era ricca, è vero, di virtù «borghesi», pacifica, laboriosa, prudente, risparmiatrice, attaccata al buon senso, alle opinioni moderate e al juste milieu, ma spingeva quelle virtù fino alla grettezza, priva d'ideali com'era, freddamente calcolatrice e ambiziosa, unicamente preoccupata di farsi avanti economicamente, ottusa nel senso morale anche per il moltiplicarsi di fortune scandalose.

Le uniche forme di letteratura cui poteva interessarsi questa «gente di prosa», per dirla col Mazzini, erano quelle di evasione e di distrazione, le pièces dello Scribe soprattutto, o il pittoresco storico del Dumas e dei suoi imitatori, o le tragedie dell'Augier e del Ponsard, che venivano incontro alla sua esigenza di ordine e buon senso.

Gli scrittori che, sensibili alla tradizione letteraria ed educati a un elevato concetto dell'arte, sentivano il contrasto violento della loro formazione con queste nuove manifestazioni, non potevano non ribellarsi all'asservimento dell'arte ai gusti mediocri del pubblico e ad una letteratura industrializzata; e molti di essi si rifugiarono nell'ideale di una poesia aristocratica, e nella dottrina dell'arte per l'arte.

E' interessante notare che la condanna di queste forme di espressione letteraria non provenne tanto dalla borghesia, la quale non si preoccupava di un atteggiamento di evasione, che, se disprezzava il mondo e la mentalità borghese, non faceva niente per modificarlo, ma affermava al di sopra di esso un diverso mondo di valori; anzi essa talvolta era disposta a gustarne superficialmente certe espressioni. Furono le correnti di opposizione (democratica, repubblicana, socialista) a fare oggetto delle loro polemiche la dottrina dell'arte per l'arte: ed è naturale che essi cercassero di aver alleata, nella loro lotta contro

la borghesia, la letteratura, e proclamassero la necessità d'un'arte impegnata, di una poesia sociale, anzi la dottrina dell'arte per l'arte veniva fatta risalire, per esempio dalla «*Révue republicaine*», all'ecclettismo dottrinario degli intellettuali che appoggiavano il regime, e in particolare al Cousin (di cui si sono accennate le idee sull'autonomia dell'attività artistica). E non solo le concezioni della poesia pura, ma tutte le manifestazioni della letteratura industrializzata, realistica, «materialistica», si possono veder condannate, in nome dell'arte sociale, dagli scrittori francesi d'opposizione, con notevoli significative concordanze con le idee espresse dal Mazzini. [...]

Anche le idee sulla funzione della critica, formulate nell'articolo Prefazione di un periodico letterario, sono una sistemazione di quelle elaborate prima dell'esilio, cui si è accennato: dalle prime obiezioni al Foscolo, e dai primi interessi per l'opera del «*Conciliatore*», alle osservazioni, di origine staëliana, sul contributo dato dalla critica in certi momenti storici allo sviluppo di una letteratura creativa (Lessing in Germania, Illuministi e conciliatoristi in Italia), fino alla chiara delineazione dei suoi compiti in *Del dramma storico* («sta fra i sommi e le moltitudini, quasi anello che li congiunge: spia nelle condizioni de' tempi le necessità letterarie, e le predica alle nazioni perché s'avvezzino a presentirle, a bramarle, ad invocarle: prepara insomma un popolo vaticinando agli scrittori»).

Ora questo compito è ribadito, solo inquadrato in un sistema più ampio, ma anche più schematico, che allontana il rapporto critica-poesia in un prima e in un poi, forse troppo rigidamente distinti. Si tratta di una concezione maturata nel rapporto con la critica democratica francese, che considerava la critica letteraria come un aspetto del lavoro di ricostruzione che è proprio delle epoche critiche.

Il Leroux descriveva un processo simile su un piano generale, mostrando come nelle epoche critiche predomini la filosofia, e in quelle organiche la religione (*Lux philosophes*). A questo rapporto filosofia-religione (condiviso dal Mazzini), corrisponde sul piano letterario il rapporto critica-poesia: si veda, per esempio, *Fede e avvenire*: quando rinascerà la nuova religione sociale, «allora, fecondata dal soffio di Dio e delle sante credenze, rifiorirà pure la poesia...».

Nell'epoca di crisi spetta quindi alla critica «definire le conquiste irrevocabilmente operate nell'epoca spenta: raccogliere dalle fatiche individuali le aspirazioni, i presentimenti e gli augurii dell'avvenire: trarre dai lavori, anche dove appaiano difettosi e sconnessi, gli indirizzi delle tendenze più generali e de' bisogni più gravi e dissotterrare dalle forme il pensiero, da ciò che spetta all'individualità sempre varia

degli scrittori, il concetto comune a tutti, il vincolo inavvertito che li congiunge, t'alito che vien dal secolo».

Fu questa una proposta di critica militante di novità e fecondità, in Italia, non trascurabili nel periodo in cui apparve; non solo perché attribuiva all'attività critica una funzione molto ampia, sollecitando un giudizio nascente da una visione globale e da un impegno totale nella realtà, ma perché le affidava un ruolo particolarmente attivo, di stimolo del processo stesso della civiltà.

Infatti se la letteratura è una delle manifestazioni più alte dello svolgersi della civiltà, anzi ne è uno dei fattori (secondo il concetto foscoliano della poesia civilizzatrice accolto dal Mazzini), la critica letteraria avrebbe il compito di accompagnare, sorvegliare, stimolare quel processo, cioè illustrare le intuizioni e le conquiste cui la letteratura è pervenuta, facilitarne la comprensione e l'assimilazione nel modo più vasto, accentuandone la funzione dinamica nella vita civile, nel progredire della civiltà; e d'altra parte sorvegliare che la letteratura non devii dal suo fine essenziale, indicandole le tendenze della civiltà e le esigenze della società in cui nasce.

GIOVANNI PIRODDA da Mazzini e Tenca - Per una storia della critica romantica Padova, Liviana, 1968, pp. 67-85

Dal romanzo storico al romanzo contemporaneo

Che il Manzoni respinga il genere “romanzo storico” per una dimostrata intrinseca contraddizione, è cosa inoppugnabile. Però le argomentazioni addotte appartengono solo ad una logica apparente, in quanto rimangono valide le giustificazioni della sua esistenza, proprio perché il fenomeno si è prodotto. Manzoni [...] scrive:

Questa è appunto la nostra tesi. Volevamo dimostrare, e crediamo di aver dimostrato, che è un componimento, nel quale riesce impossibile ciò che è necessario; nel quale non si possono conciliare due condizioni essenziali, e non si può nemmeno adempire una, essendo inevitabile in esso e una confusione repugnante alla materia, e una distinzione repugnante alla forma; un componimento, nel quale deve entrare e la storia e la favola, senza che si possa stabilire, né indicare in quale proporzione, in quali relazioni ci devano entrare; un componimento insomma, che non c'è il verso giusto di farlo, perché il suo assunto è intrinsecamente contraddittorio.

Oh no! I motivi sono di tutt'altra natura: il romanzo scelse la storia come il mezzo più sicuro per approssimarsi alla verità - anche se mezzo affatto esteriore e rudimentale - per realizzare una esigenza prepotente e nuova di verità. E fallì per mancanza di autori, di romanzieri. Io penso che la polemica manzoniana abbia proprio e solo questo significato, la denuncia del superamento d'un mezzo espressivo, per riconosciuta inadeguatezza; e in ciò è da riportarsi entro l'ambito più vivo della polemica romantica sul romanzo, quale affermazione d'un sentimento che in vario modo e da più parti s'era già palesato. Dico Mazzini, Tommaseo, Tenca.

In altri termini: l'opposizione manzoniana si fonda su due esigenze. La prima è propria al romanzo come genere letterario: la compresenza, cioè, di due concezioni diverse di vero minaccia l'unità interiore dell'opera. E qui non importa tanto l'esattezza di codesto postulato, quanto piuttosto le ragioni che se ne posson dedurre: prima fra tutte, che il romanzo abbia una sua unità, una sua coerenza, una sua norma distintiva e particolare, una sua verità inconfondibile (ed è riferito in maniera abbastanza esplicita, pure):

Qual è, mi par che vogliamo dire, la forma essenziale del romanzo storico? Il racconto; e cosa si può immaginare di più contrario all'unità, alla continuità dell'impressione d'un racconto, al nesso, alla cooperazione, al coniuat amice di ciascheduna parte nel produrre un

effetto totale, che l'essere alcune di queste parti presentate come vere, e altre come un prodotto dell'invenzione?

Queste, se avete saputo inventare a modo, saranno affatto simili a quelle, meno appunto l'essere vere, meno la qualità speciale, incomunicabile, di cose reali.

La seconda esigenza si deduce dalla prima: se il romanzo ripudia, come termine temporale dell'azione, la storia anteriore (oggetto di scienza), non gli resta, logicamente, che la contemporaneità. Dovrà sí, sempre, inventare, scoprire la verità, ma essa dovrà esser inclusa e desunta da una problematica propria a ciascun tempo, rifiutando l'allettamento del gioco archeologico, d'antiquariato.

Prima di chiudere il nostro discorso, vorremmo lasciare un appunto. Dieci anni dopo il saggio manzoniano, nel 1855, così rispondeva, indirettamente, il De Sanctis, recensendo sul giornale torinese "Il Cimento", la Beatrice Cenci del Guerrazzi:

Un romanzo storico è principalmente un lavoro d'arte, e l'arte non è né filosofia né storia. Se le credenze del Byron, del Goethe, del Leopardi sieno vere o false, se i personaggi del Tasso sieno conformi ai tempi delle Crociate, sono questioni di grande importanza scientifica e storica, ma estrinseche all'arte. La verità storica è l'esistere de' fatti o delle cause che li producono, fatti anch'esse; la verità poetica è l'esistere materiale lavorato e trasfigurato dalla fantasia.

Ecco, la critica ha scoperto un linguaggio nuovo, il metodo d'indagine è diverso. Potremmo dire che, a questo punto, la polemica romantica è chiusa, se non fossimo certi che le esperienze e la storia letteraria non conoscono né partenogenesi né chiusura di sorta: è un divenire continuo, osmotico, né questa è nostra invenzione ma saggezza di tempi remotissimi. Col De Sanctis si deve aprire un capitolo nuovo, senza dubbio. Eppure, quando tocchiamo lo Studio sopra Emilio Zola, ch'è del 1877, non ci riconduce forse la memoria i nomi ancora di Mazzini, o di Tommaseo, o di Tenca, o dello stesso Manzoni? Per osmosi, naturalmente. Quando leggiamo in De Sanctis questa frase: "Quella che ci pizzica e ci stimola è la vita in atto, nella sua realtà", ci par di leggere la più logica conclusione a quella polemica sul romanzo che occupò, nella storia della critica romantica, un luogo di non trascurabili suggestioni.

FOLCO PORTINARI

da Problemi critici di ieri e di oggi Milano, Fabbri, 1959, pp. 72-74

L'esordio di Niccolò Tommaseo

Dobbiamo vedere la trasformazione con cui il Tommaseo si costringe ad attuare i propositi maturati durante la crisi interiore, di cui si vedono (e anche noi abbiamo visto e letto) i segni a partire dal 1835, durante il periodo di soggiorno in Francia, il cosiddetto «primo esilio» (che fu, ricordiamocelo, esilio volontario, da lui deciso in seguito alla soppressione dell'antologia del Vieusseux per un suo articolo e in seguito a certe difficoltà tutt'altro che insuperabili con la censura e la polizia granducale di Firenze. Ma il Tommaseo preferì di andare all'estero per pubblicare più liberamente i suoi cinque libri *Dell'Italia*, che aveva scritto nell'ultimo periodo del suo soggiorno in Toscana, e che egli nel Diario e nelle lettere al Capponi e agli amici, chiamava, con linguaggio clandestino, i paragràndini, ch'era poi essa stessa una parolaparafulmine. Il libro poi effettivamente uscì a Parigi nel 1835, senza nome d'autore, e col titolo *Opuscoli inediti di Fra Girolamo Savonarola*, destinato a farlo passare senza sospetto attraverso i confini. Una parte dell'opera fu poi ristampata a Venezia nel '48, e intitolata *Delle nuove speranze d'Italia*. Non è facile con questi titoli mutati e ristampe parziali e travasamenti da libro a libro, la bibliografia del Tommaseo).

Ma veniamo alla tanto annunciata trasformazione. Abbiamo già detto che si esprimerà nella nuova fisionomia, nei nuovi connotati del Tommaseo; per noi soprattutto in quell'austera e profetica barba che aiuterà l'ammiratore Giosuè Carducci a idealizzare «la testa michelangiolesca del povero cieco Tommaseo». Pare uno scherzo di assai dubbio gusto, da parte nostra, l'insistere su questa famosa barba. Non lo faremmo, se essa non avesse un significato: e non già un generico significato simbolico di gravità, di austerità un po' parruccona: ma uno specifico significato nella simbologia personale del Tommaseo, nel suo modo di interpretare il simbolo della barba.

Forse non ci sarebbe mai venuta l'idea di insisterci tanto, di fare del cambiamento di connotati del Tommaseo quasi la metafora della nostra interpretazione psicologica e critica, se non fosse stato il Tommaseo stesso a metterci su questa strada, con una sua singolarissima pagina giovanile, di quando era ben lontano da ogni progetto di mutar vita.

Questa pagina si trova nel libro quarto delle Memorie poetiche, opera a nostro avviso fondamentale, della quale abbiamo più volte fatto cenno - una tra le più curiose autobiografie che si posseggano, e

tanto più notevole nella letteratura italiana, dove le autobiografie scarreggiano, anche se la loro scarsità sia compensata dal valore eccezionale di alcune poche, come la Vita del Cellini o certi episodi delle Satire dell'Ariosto, o la Vita dell'Alfieri. (Non così in alto metterei le Memorie di Goldoni delle quali inoltre l'originale è stato scritto in francese come in francese i Mémoires di Giacomo Casanova).

La letteratura italiana, per dirla in modo spicciativo, ha una tradizione troppo illustre, perché uno scrittore possa facilmente e familiarmente concedersi di dire «io», che è il pronome degli autobiografi. Le Memorie poetiche sono un'autobiografia della formazione intellettuale, morale e soprattutto letteraria, da cui i fatti esterni, cronachistici, diaristici son quasi completamente eliminati. Sono narrati invece i pensieri, le idee nel loro maturare, le vicende dei tentativi e dei progressi, direi, tecnici nell'arte di scrivere.

I tedeschi hanno una parola che battezza un genere, che presso di loro fiorì con particolare fortuna, soprattutto perché raccomandato a esempi come i tre Wilhelm Meister di Goethe: parlano di Bildungsroman, romanzo della formazione. Le Memorie poetiche sarebbero, sul piano dell'autobiografia, un Bildungsroman, dove il racconto si riduce quasi a una radiografia del racconto, e quel che si vede assume, pur nella sua concretezza, quella consistenza diafana, trasparente e larvale, quasi fantomatica delle immagini fotografate ai raggi x. E', ripeto, la storia di una mente, di un cervello, di un animo di artista, di scrittore: gli ancoraggi della storia, le sue condensazioni più visibili sono affidate ai prodotti, ai risultati di quella mente, di quel cervello, di quell'animo. (Bisogna aggiungere che il Tommaseo, con l'aria di disprezzare gli esercizi che veniva facendo, li aveva tenuti decisamente da conto, forse non ne aveva distrutto nemmeno un rigo: sicché queste Memorie sono anche l'antologia dei suoi inediti, a partire dai primissimi esordi; insieme con lavori che aveva pubblicato o avrebbe pubblicato, la maggior parte di quelli che non troveranno più posto in altre raccolte).

Noi conosciamo da scrittori moderni autobiografie più o meno romanizzate degli anni di formazione. Ci presentano, nella sua storia pratica o semplicemente umana, l'uomo da cui è uscito, o uscirà l'artista. Si intitolano infatti «Ritratto dell'artista come giovane uomo» ed è il Dedalus, il primo romanzo di Joyce, o magari «Ritratto dell'artista come giovane cane», secondo lo intitolò Dylan Thomas, in una patetica, fumistica, affettuosa parodia del titolo di Joyce. Le Memorie poetiche del Tommaseo potrebbero invece intitolarsi «Ritratto interno del giovane uomo come poeta». Tutto ci porta a ribadire

Pidea dell'individuo «ritirato verso il proprio centro», del tipo prevalentemente introvertito.

La pagina che vogliamo ricordare è uno scritto «rimasto inedito», così dice il Tommaseo, e inserito nelle Memorie a proposito delle «molte battaglie, e non poetiche», che gli toccò sostenere negli anni fiorentini, «prima che ai suoi lavori critici fosse dai benigni e sapienti lettori concesso uno sguardo pio, prima che la perseveranza e il coraggio vincessero il dispregio debito a ogni cominciante non piaggiatore, ad ogni scrittore non ricco». Quali erano i suoi lavori in quel momento? Stando sempre alle Memorie (a quel brano delle Memorie), oltre la collaborazione all'antologia ch'era il suo lavoro fisso, il suo impiego (il Leopardi chiamava Niccolò il «factotum» dell'antologia), egli faceva ogni tanto ricerche di paleografia (la «smania paleografica» che a intervalli lo riassaliva) - raccoglieva materiale per il Dizionario dei sinonimi, lavoro che aveva già intrapreso a Milano, prima di trasferirsi a Firenze (ottobre 1827); interrogava il popolo per quel suo spoglio del Vocabolario della Crusca, che fu poi la base del suo grande Vocabolario della lingua italiana, che doveva portare a compimento solo dopo il «secondo esilio», cioè negli anni trascorsi a Torino (tra il '54 e il '59), aveva messo mano a una commedia (e qui citiamolo per intero, giacché si vede come egli stesso sospettasse delle proprie tendenze a un fare didattico, edificante e bacchettone: «Cominciai una commedia, il cui titolo dice l'untuosa moralità che ne doveva stillare: Non arrossire della virtù; ma vedendomi povero d'osservazioni alle prime scene, lasciai»); finalmente osservava la vita, aveva capito quanto avesse bisogno di fatti, di mondo esterno, di uscire dal suo immenso monologo morale e intellettuale, di adoperare anche gli occhi oltre che quella sorta di vita interiore passionata e rivolta in se stessa, e prendeva note sui «fatterelli veduti e sentiti... e i motti, i cicalecci, e lo svolgersi e atteggiarsi delle nature varie». E poi raccoglieva, come già si è ricordato, proverbi e canzoni popolari e tradizioni. E la vena poetica, dopo un periodo di «riflusso» (è la sua parola) pareva gli tornasse a defluire.

Un periodo di lavoro, si direbbe, impostato su progetti e programmi che sembrano tener conto, valersi del mondo esterno, dell'altro da se, ingranare con quello; e dunque segnare un movimento dell'interesse soggettivo verso l'oggetto, verso gli oggetti. Un tempo, un tentativo di estroversione, dunque. Ora, e proprio qui, in questo momento, l'immagine ostile, quella che gli taglia la strada, l'immagine che deve abbattere e superare per arrivare a quel punto, per far ciò che vuole e ottenere udienza, è, straordinario a dirsi perché straordi-

nariamente rivelatore, è l'immagine dell'uomo con la barba, degli uomini con la barba, dei «barbati» come egli li chiama, nella pagina che vogliamo leggere.

Ho bisogno di insistere, se mi è consentito, per sottolineare il valore di questa specie di scoperta, che per noi costituisce un controllo di una portata, oso dire, incomparabile, di tutto il discorso sul Tommaseo che abbiamo fatto finora un po' ansiosamente, e che ormai siamo in grado di portare a termine abbastanza tranquillamente. Questa immagine sintomatica dei «barbati», che vien fuori, si mostra in quel preciso punto che già abbiamo accennato, è la cerniera di tutto il nostro ragionamento critico. Il momento in cui ci accorgiamo della significatività di quell'immagine, è davvero per noi, per noi alle prese col Tommaseo, il momento che Spitzer chiamerebbe di clic: la scintilla che illumina e ordina i nostri dati e risultati parziali di lettura e ci permette di ricostruire la figura del Tommaseo scrittore in un nostro discorso ragionevole e interpretativo. Si tenga conto di come si è svolto il nostro lavoro. Abbiamo inseguito il Tommaseo, lo abbiamo anche un po' braccato; dalle sue confessioni, dai suoi risultati, dal suo comportamento abbiamo cercato di trarre volta a volta le conclusioni che ci parevano più generali e illuminanti.

Ma non potevamo essere ancora sicuri che quelle conclusioni, anche dove ci parevano più generali, raggiungessero una sufficiente apertura di compasso per comprendere e spiegare tutti i fenomeni e gli eventi che l'opera del Tommaseo ci offre. Se è vero, come ci sembra, che quella pagina sui «barbati» fa scoccare la scintilla, e diventa insieme la conferma, la sintesi di tutte le nostre intuizioni o conclusioni parziali, le coordina e insieme le spiega; diventa, insomma, la spiegazione di tutte le spiegazioni - allora di qui, non appena saremo riusciti a esprimerci tutto il senso illuminante, centrale che ha per noi quell'immagine, potremo ridiscendere ai particolari, leggere ordinatamente il Tommaseo, con la sicurezza che i problemi che ne nasceranno non saranno più «problemi» nel senso problematico della parola, non ci presenteranno più incognite sconcertanti e contraddittorie; che le nostre risposte interpretative si potranno ormai dedurre come corollari: semmai aggiungeranno altre controprove alla nostra tesi fondamentale. Si scusi questa piccola apologia - o semmai, giustificazione - del metodo che abbiamo seguito, in parte per progetto e in parte per istinto. Abbiamo parlato di clic, di scintilla, a proposito di quell'immagine dei «barbati» su cui gravita a nostro avviso, tutta la storia, assai rapsodica del Tommaseo scrittore; vera odissea, ma un'odissea con tanti approdi e senza un vero approdo a Itaca; storia

di una specifica natura d'uomo, considerata in base al suo comportamento, a certe sue costanti di comportamento, che si manifestano in una certa produzione letteraria, in certi tipi e modi di produzione letteraria. La natura dell'uomo e la sua letteratura, se la nostra spiegazione è calzante, debbono spiegarsi reciprocamente: l'una chiarire le ragioni dell'altra e viceversa. Ma la nostra spiegazione non ambisce di essere una formula; una di quelle famose formule critiche, che danno non solo l'interpretazione di uno scrittore o di un artista, ma quasi il dominio su di lui come formule magiche: sì che, a possederle, sembri quasi di fare agire l'artista a nostro comando. Tali, insomma, che basti ripetere la formula, ed ecco lo scrittore, che aveva lavorato per conto suo, ignaro dei nostri ragionamenti, magari tanti decenni o tanti secoli prima che noi nascessimo e ci mettessimo a fare i nostri esercizi critici, le nostre elucubrazioni critiche, lo scrittore obbediente al nostro «voglio, posso, comando» ci dà la risposta che prevedevamo, fatta su misura per dare ragione alle nostre ragioni.

Niente è più arrogante e pericoloso che quelle formule critiche; anche se un uomo come Benedetto Croce è riuscito a crearne e maneggiarne alcune, grazie soprattutto al modo come sapeva variarle, modularle, scioglierne la rigidità, con la sua ricca, colta, matura complessa umanità. Vorrei concludere che, se il ritrovamento dell'immagine dei «barbati» adoperata dal Tommaseo in un certo modo e in un certo suo scritto può avere per noi un valore quasi di rivelazione, non per questo noi crediamo di possedere la formula del Tommaseo. Sussiste poi sempre ancora, di là dalle costanti che speriamo o ci illudiamo di aver trovato, l'imprevisto creativo del Tommaseo, l'incalcolabilità d'uomo che egli condivide con tutti gli uomini ed anzi porta ad un grado abbastanza superlativo perché è un temperamento irritabile, scontento, insoddisfatto, scisso, tormentato e inquieto. Rimane, insomma, il fatto che «la vita non si può calcolare»: affermazione che può parere un luogo comune, il che semmai le darebbe la forza di certi irrefutabili luoghi comuni; ma che per noi, nella forma in cui l'abbiamo citata, assume una drammatica verità, perché così è stata pronunciata, in una pagina tra le più inquiete, da Kafka. Anche per il critico di fronte all'artista, come per Kafka di fronte a suo padre, «la vita non si può calcolare». Niente formula dunque, ma cerchiamo di ricavarne un po' di corrente, di farci erogare un poco di luce da quella che ci è sembrata una scintilla.

Una delle ragioni, ripeto, che danno alla pagina sui «barbati» un senso, per noi, così illuminante, è il punto in cui Tommaseo la situa nelle Memorie: quando parla dei suoi lavori e progetti di lavori

estroversi. Mentre a mio avviso, quella pagina era già stata scritta da un pezzo, per altre polemiche e altre occasioni.

A quale anno, prima di tutto, sono da riferirsi i lavori di cui sta parlando in quel passo delle Memorie? Nemmeno se avessimo sotto-mano la collezione dell'antologia del Vieusseux potremmo stabilirlo con assoluta certezza, dato che il Tommaseo non fa cenno, in quel punto, ai suoi articoli e lavori per l'Antologia. I libri sussidiari, qui ci aiutano male; anche per il modo come sono fatti (mi sia permesso questo poco di irritazione per l'egoismo di certi studiosi del Tommaseo; i quali, non facendo critica propriamente detta, bensì esegesi e biografia, erano in dovere di fornirci con più precisione i dati necessari, e di munire i loro libri di indici analitici, che permettessero un pronto reperimento, per lo meno, dei dati che si sono degnati di fornirci in mezzo alle loro digressioni, elucubrazioni e dissertazioni spesso superflue e altra volta inutilmente minuziose. Si potrebbe dire di loro molte delle cose che il Manzoni dice del suo immaginario Anonimo nella prefazione ai Promessi sposi). [...] Secondo il Ciampini, «nel corso dell'anno 1830, la crisi della vita fiorentina si placò, il disagio andò attenuandosi finché scomparve». Si riferisce a questo raggiungimento di una relativa calma, il Tommaseo allorché parla, come di cosa passata, delle battaglie dovute sostenere? Accenneremo tra poco anche a quella «crisi» di sofferenza e di umiliazione in cui il Tommaseo cadde nei primi anni del suo soggiorno a Firenze e che giustificherebbe l'insoddisfazione, l'aggressività, la rivolta della pagina sui «barbati»; giustificherebbe anche la citazione di tale pagina nel punto delle Memorie dove egli parla di lavori più congeniali e di disposizioni più oggettive e serene. Ma andiamo a controllare sul Diario intimo le date dei lavori a cui egli accenna nelle Memorie.

Sotto la data 1830 (della quale il Ciampini non è completamente certo, e la accompagna con un interrogativo tra parentesi) le note sono scarsissime. In un frammento, accenna che il suo amico Sebastiano Ciampi gli legge una risposta all'Università di Norvegia (non meglio specificato) e lui gli raccomanda «che preghi mandino canti popolari, se n'hanno». In altro, dove parla di essere stato al Duomo a vedere la colombina (dunque, Pasqua), segna:

«Comincio a scrivere le frasi che sento...». Poi, più in là:

«Cominciato a scrivere le osservazioni grammaticali». E finalmente in un giorno d'estate: «Caldo mortale, pochi denari. Lavoro i Sinonimi in casa di Lei [della Geppina]» In questi cenni, pure così discontinui e frettolosi del Diario, alcuni dei lavori sono proprio quelli che ci aspettavamo. L'anno di cui parla il passaggio delle Memorie

dove è intercalata la pagina sui «barbati» dovrebbe dunque essere proprio il 1830. D'altronde, subito dopo, le Memorie accennano a un viaggio in Dalmazia compiuto nel '31, nel quale il Tommaseo sentì «più che mai le scintille della sopita poesia riaccendersi». Cioè lo sblocco (se così lo possiamo chiamare) era già del tutto avvenuto.

Che anche a Firenze, i primi tre anni di soggiorno gli avessero confermato la difficoltà di farsi largo, di essere accettato e capito come scrittore; che anche lì gli si fosse presentata quell'immagine ostile dei «barbati», non c'è dubbio. E' vero che l'andare a Firenze era stato, nella vita una specie di conquista: a Milano negli ultimi tempi, la vita gli era divenuta impossibile. Il suo libello *Il Peticari* confutato da Dante aveva attaccato un uomo molto in vista, circondato dalla stima generale. Su libri e riviste, le risposte erano state violentissime: un ambiente di ostilità si era creato intorno al Tommaseo che a poco a poco aveva perduto tutte le collaborazioni, e si era dovuto ritirare perfino dal *Nuovo Ricoglitore*, che era il suo cespite principale dopo che si era allontanato dal Rosmini e non ne riceveva più aiuti. Le traduzioni, gli fruttavano pochissimo. Se il Vieusseux al quale si era raccomandato «col fervore di un bisognoso, e con la fiducia di un animo a cui la gratitudine non è ignota» non avesse accolto i suoi scritti nell'antologia, il Tommaseo sarebbe rimasto del tutto privo di risorse.

D'altronde lo inorgoglia il contribuire all'Antologia, che egli definiva in una lettera al suo amico Antonio Marinovich «il men peggiore giornale d'Italia» (sempre lui però; anche quando vuoi lodare, concedere tutt'al più una lode in forma negativa, un biasimo attenuato). A lungo aveva trattato col Vieusseux per ottenere a quella rivista un lavoro fisso, da svolgersi a Firenze: ma il Vieusseux, preciso come un orologio ginevrino, non voleva fare il passo più lungo della gamba; non se la sentiva di offrirgli uno stipendio («L'Antologia è un giornale povero e il direttore è ancora più povero di essa» gli rispondeva). Finalmente, gli scrive che potrà contare su «cento franchi ogni mese». Il Tommaseo ha raggiunto quello che sperava: trasferirsi a Firenze.

Ma le Memorie narrano: «il primo soggiorno in una città, fra nuovi uomini e nuove cose, fu sempre tristo a me; quel di Firenze, tristissimo. Trovavo uomini altri da quelli ch'io m'aspettavo, che aspettavano me altro da quello ch'io ero; né il bene ch'era in loro, sapevo io conoscere, né essi quel poco che in me...» Certo i toscani, specie gli intellettuali, son sempre difficili, con la loro cordialità arguta ma diffidente, quel loro parlare troppo preciso, elegante e bello, che stabilisce subito un tono di viva conversazione, ma nasconde tutto dell'uomo che parla; e soprattutto lascia sempre il sospetto di una punta di can-

zonatura. Chi sa qual era, tanto per cominciare, la pronuncia del Tommaseo; veneto di Dalmazia, con un'ascendenza in parte slava; le sue vocali dovevano essere o troppo chiuse o troppo aperte; il suo vocabolario pieno ancora di idiotismi che si riscontrano anche negli scritti degli anni giovanili, specie le lettere. Orgoglioso com'era, doveva sentirsi canzonato e offeso in anticipo, per il solo fatto di aver aperto bocca. E infatti sfuggiva la gente; abbiamo già ricordato gli affettuosi rimproveri del Vieusseux, che si lamentava di vederlo troppo di rado in redazione e ai dibattiti che si svolgevano in quel circolo culturale, che ancor oggi ha conservato il nome di Gabinetto Vieusseux. Molti anni dopo, nel Secondo esilio il Tommaseo parla di quand'era «oscuro e povero e, com'era dovere, altamente disprezzato dalla dottissima nobilissima figlia di Roma, Firenze» Ma, a crearsi quelle difficoltà, il Tommaseo aveva prodigato tutte le sue risorse di propagandista della propria antipatia. Il Vieusseux non aveva mancato di metterlo sull'avviso, di consigliargli la moderazione: «Più volte ho osservato nei vostri giudizi una certa asprezza o un poco di passione- ed altre volte un'ammirazione che a me sembra soverchia...» Il Tommaseo non se ne era dato per inteso.

Una delle sue prime mosse fu, come abbiamo già ricordato, di scrivere un articolo contro i Promessi sposi. Ma il Tommaseo che nelle Memorie poetiche racconta di avere scoperto con tanto entusiasmo gli Inni e le tragedie del Manzoni, che a Milano ne aveva ricevuto benefici e l'aveva visto commuoversi fino alle lacrime della sua povertà, coi Promessi sposi pareva che avesse, in quei primi mesi dopo l'uscita del romanzo, un fatto personale. Il Ciampini cita una lettera al Marinovich, dell'aprile '28, dove il Tommaseo distilla allo stato puro quei veleni che, bene o male, era riuscito a stemperare nell'articolo per l'Antologia (fine del '27): «L'articolo mio del Manzoni, piacque, ma parve severo ed oscuro. Troppa era la buona opinione del libro- e ciò che gli conciliava sì gran fama era appunto, a mio credere, la caricatura di Don Abbondio, il dialogo del Provinciale col conte zio, il ritratto della monaca, tutto quello che può servire a detrarre de' preti e de' frati. Io sempre più mi persuado che quello è un libro mal fatto, male scritto, e che sarà, di qui a non molto, insoffribile a leggersi. Una donna toscana, che non è né letterata né nobile, e che appena sa leggere, epperò ha il buon senso naturale a suo luogo, me ne diceva così: «con quelle minuzzaglie à creduto di dare nel genio. Come mai un uomo può scrivere certe cose che si durerebbe fatica a raccontarle fra donnacce? Quell'Agnese che dice cattivacci a' suoi nipoti quel Renzo così coglioncello, son cose che fanno dare di stomaco. Se l'autore

fosse qui, gli darei del coglione!»...

tanto più vien la rabbia, a pensare come un ingegno naturalmente sì elevato, abbia per sistema, per gusto, per dar qualche buffetto sul naso a' preti, voluto scendere tanto giù, e far il buffone così alla sguaiata»...

La passione era così forte che il Tommaseo non poteva certo - in questo caso meno che mai - dar retta ai consigli di prudenza del Vieusseux. Ma è altrettanto certo che quei Promessi sposi come lui li vede, non sono certo i Promessi sposi. Tutt'al più gli darà ragione la devota Geppina che, per di più, in quei tempi aveva le tenerezze e condiscendenze dell'amore che comincia. Ma gli intellettuali fiorentini gli lasciarono tutt'al più l'illusione che l'articolo fosse piaciuto, che avesse solo il torto di essere severo e oscuro. In realtà, misero in quarantena, dettero un invisibile ostracismo all'autore di quell'articolo. In una pagina scritta poco dopo il '40 e pubblicata nel secondo volume degli Studi critici, il Tommaseo rievoca con molta esattezza, sebbene in termini volutamente vaghi, la situazione che dovette determinarsi: «Visse in non so qual tempo, in non so qual paese d'Italia, uno scrittore che gli articoli suoi segnava con tre lettere dell'alfabeto greco; giovene di non rea volontà. Negli articoli di lui a chi pareva barbaro, a chi affettato lo stile; a chi le sentenze date con l'ascia, a chi le citazioni soverchie; a chi troppo dogmatico, a chi non curante del fermare in opinione chiara l'animo del lettore a chi negligente dell'opera che prendeva in esame, a chi troppo minuto nello spulciarla». E in seguito parla di «coraggiose detrazioni de' potenti», di «prudenti allusioni dei lontani» E' esattamente la stessa situazione accennata dalle Memorie che parlano proprio dei suoi «lavori critici» e delle polemiche, che egli dovette sostenere prima di riuscire a imporli.

Un'altra gaffe, questa volta addirittura una scorrettezza, un atto poco meno che disonesto, gliela doveva far commettere in quegli stessi anni, sempre ancora il Manzoni. La gaffe, questa seconda gaffe alla quale vogliamo accennare, fu cagionata dalla povertà cronica del Tommaseo. La povertà, in quegli anni, era dovuta anche alla presenza della Geppina, ch'era ormai a suo carico. Il Vieusseux, quando l'aveva chiamato a Firenze, gli aveva promesso, come si ricorderà, «cento franchi al mese», ma poi in ciascun fascicolo mensile dell'antologia non inseriva «neppure il valore di quindici scudi», come il Tommaseo scriveva al Marinovich. «E' svizzero, vale a dire risparmiatore: è protestante, vale a dire ama le persone che pensano come lui; ed io né così penso, né fingo così di pensare, né frequento la società di lui se non raro, e pregato o costretto.» (Dove si vede come le crisi di stizza rendessero velenoso il Tommaseo anche verso gli uomini per i quali

professava e in fondo professò sempre l'amicizia più sincera.) Per tirare avanti, per rimediare il denaro che gli occorreva, il Tommaseo fu costretto, dapprima, ad accettare lavori di traduzione; un romanzo di Scott, uno francese del non celebre, ma premiato Merville, «vedete un poco, dalle idee arditamente formate fra me di contribuire, quanto in me fosse, al risorgimento della nostra letteratura, discendere al mestiere di traduttore di romanzi! di quel genere che è il più contrario ai miei principii e al mio gusto!» (se per «genere» intendeva il romanzo storico, alla Scott, la frase è già abbastanza singolare, detta dal futuro, abbastanza prossimo autore di tentativi di romanzo storico quali il Duca d'Atene e il Sacco di Lucca - se poi intenda senz'altro il «genere» romanzo, non si spiega come, qualche anno dopo, egli si sia avventurato in *Fede e bellezza*, preceduta dal giovanile tentativo *Due baci*, seguita dall'incompiuto abbozzo di *Un medico*). Altri lavori accettò come la traduzione delle *Vite dei sofisti* di Eunapio: e ricorse per aiuto ai Rosmini, il quale gli mandò cento lire, non potendo fare di più.

Il Vieuiseau, nuovamente sollecitato, non se la sente di promettere di più. La sua idea è che il Tommaseo dovrebbe liberarsi dalla Geppina: «Voi siete ancora in tempo» gli scrive «a fuggire il pericolo che vi sovrasta; ma bisogna avere il coraggio di abbandonare una donna che non può soddisfare né il vostro cuore, né il vostro spirito, né il vostro amor proprio: una donna che non merita la centesima parte di quello che fate per lei, e che dopo di avere tradito il marito, tradirà voi, e v'immergerà in ogni sorta di dispiaceri, non lasciandovi neppure la compassione degli amici che non vi perdoneranno una debolezza non degna di voi» Quest'ultima frase dà abbastanza a pensare. Il Vieuiseau era ginevrino, era protestante; tutto lo portava a deplorare una relazione, ai suoi occhi, illecita e indecorosa. Ma qui accenna anche agli amici «che non perdoneranno». Viene il dubbio che tutto l'ambiente dell'ontologia, cioè senz'altro tutti gli intellettuali fiorentini, facessero scontare al Tommaseo quella che facilmente poteva chiamarsi l'immoralità della sua vita. E che questo contribuisse a creargli d'attorno il gelo, l'isolamento, la diffidenza, che gli resero così amari i suoi primi anni fiorentini, e gli davano l'impressione di non essere accettato nemmeno come scrittore.

Comunque, egli non lasciò la Geppina e, per procurarsi denaro, fece l'altro errore. Accettò dall'editore Batelli l'incarico di pubblicare con introduzione e note le opere del Manzoni, eccettuati i *Promessi sposi* e lasciò uscire il libro nel '29, senza essersi procurato il consenso dell'autore. Si rimproverò poi sempre, anche in anni tardi, di avere

così «lesa la proprietà dell'ingegno»; praticamente, commesso un furto editoriale. Il Manzoni non batté ciglio - ma la cosa venne pubblicamente giudicata come si meritava (anche se l'edizione aveva, in se stessa, qualche merito, soprattutto per i larghi commenti). L'attacco uscì, anonimo, sulla Biblioteca Italiana, la rivista milanese creata dall'Austria principalmente contro il Conciliatore, e che già si era scagliata contro il Tommaseo quando egli aveva pubblicato, a Milano, nel '25, il *Perticari* confutato da Dante.

Allora l'attaccante era stato quel Paride Zaiotti, che poi divenne al servizio dell'Austria, giudice criminale e istruttore di processi politici dal '31 al '35. E quell'attacco di allora gli aveva già rimescolato dentro l'idea che gli arrivati sbarrano la strada a chi è esordiente e povero; la stessa che gli torna in mente, a proposito dei duri anni fiorentini, nel passo delle Memorie poetiche, dove cita la propria pagina sui «barbati» e gli «sbarbati». Ma nel '29 l'attacco della Biblioteca Italiana alla sua edizione del Manzoni era uscito, ripetiamo, anonimo. Esso diceva, tra l'altro: «Non ci meravigliamo o Signore che voi... credendovi nato a rigenerare le lettere italiane, vi persuadiate che il mondo vissuto fuor nelle tenebre, aspetti la luce da voi e dalle vostre parole. Voi vi immaginate che il mondo guardi pure in voi, come in colui che debbe dettare le leggi del gusto universale e v'innalzate quasi sopra un gran trono tra i secoli scorsi e i futuri per gridare che tutti gli uomini prima d'ora furono stolti, perché non videro ciò che a voi par di vedere, e gli avvenire saranno tutti stoltissimi, se non vorranno seguire i vostri precetti». Insomma, la scorrettezza commessa dal Tommaseo, diventava soprattutto un pretesto per demolirlo, per bloccargli la strada. Il Tommaseo lì per lì se la prese con lo Zaiotti; il quale poi viceversa gli evitò qualche tempo dopo che il governo di Milano, per certe sue invettive contro un magistrato austriaco, lo facesse sbandire dalla Toscana. Il Tommaseo lo seppe e gli scrisse una lettera di amicizia e di gratitudine, dicendo che, ormai, avrebbe dimenticato il passato. Senonché, doveva passare appena un anno, ed ecco che il Tommaseo faceva uscire a Milano un opuscolo intitolato puramente e semplicemente *Contro lo Zaiotti*. Ma lasciamo stare la polemica in se stessa, e i suoi strascichi, immediati e lontani. Sottolineato anche dall'articolo della Biblioteca Italiana, l'atto di pirateria editoriale, o quasi, del Tommaseo, non era certo fatto per rendergli cordiale quell'ambiente fiorentino, composto, come egli stesso dice, di «dotti ed eleganti uomini» e certo di persone - basterebbe pensare al Capponi, e al marchese Ridolfi, al Giusti, al Lambruschini, al Tabarrini, allo stesso Niccolini - che facevano della correttezza, e, taluni, di un certo

galantomismo, da ottimati e da notabili, una regola di vita.

Si era arrivati al punto, che bastava il nome del Tommaseo, per gettare ombra e discredito sui suoi articoli, magari piaciuti dapprima, a chi li aveva letti senza sapere che fossero suoi. Ce lo rammenta egli stesso in uno scritto assai più tardo, nel quale gli basta toccare di quel punto perché rifluisca tutta l'amarezza di allora. E' il saggio, un vero e breve libro di memorie intitolato *Di Giampietro Vieusseux e dell'andamento della civiltà italiana in un quarto di secolo*.

Il Tommaseo, giunto a narrare di come fu soppressa l'antologia, precisa appunto quale sia stata la propria partecipazione alla rivista e ricorda: «mi fu buono ammaestramento, non però necessario disinganno, il vedere come, a certi scritti non distinti col solito segno» (la già ricordata sigla K.X.Y.) «certi lettori cercassero con curiosità di stima chi era l'ignoto, e, saputo, quasi umiliati dall'aver lodato, soggiungessero tiepidamente: Ah, gli è lui! Senza tali prove, io sapevo che il povero o chi si fa povero, e anche non degna piaggiare né gli uomini né le opinioni che prevalgono, deve poter contentarsi del tacito rispetto dei buoni, non attendere né conforti, né misericordia dai più». E' esattamente, con una nota di vittimismo mortificato e rassegnato, al posto del giusto sdegno del giovane scrittore che si vede respinto, il lamento del povero che fa eco alla rabbia del povero, quale abbiamo vista nelle *Memorie poetiche*. Non gli sarebbe bastato citare questi fatti, nelle *Memorie* a far capire le lotte e le battaglie dovute sostenere? E invece no; lui riporta la pagina sui «barbati» Dei rospi che gli avevano fatto inghiottire (e se di rospi non si trattava, certo a lui erano parsi tali) avrebbe potuto ricordarne, documentarne tutta una serie.

Molto più tardi, in una lettera del '42 a Giuseppe Meini, dirà: «Quand'io avevo vensett'anni [dunque 1829] i dotti ed eleganti uomini di Firenze si sentivano tutti in istato e necessità di insegnarmi le concordanze latine». E fu, appunto, una delle polemiche di allora.

Nelle *Memorie poetiche* quella diatriba, nata dal fatto che nella frase di Orazio *fabulaeque manes* egli aveva interpretata la forma *fabulae* come aggettivo (i Mani favolosi), viene riportata immediatamente dopo la pagina contro i «barbati». E questa è veramente un saggio delle discussioni a cui dovette sottostare nel periodo fiorentino, prima di riuscire a spuntarla completamente, prima di poter notare sul *Diario intimo*: «Vieusseux, dopo letto l'articolo sul Dante, cangia meco maniere»: prima che lo stesso Vieusseux scrivesse, nel '31, a un amico (il marchese Dragonetti): «Il Tommaseo è stato pel mio giornale un acquisto prezioso... non può farsi a meno che di sperare in

quel giovane, s'egli camperà, uno dei più forti critici d'Italia». Tante polemiche, per arrivare a quei riconoscimenti; e tra queste, poteva portare ad esempio la polemica sull'interpretazione del latino, che poteva parere un colmo per uno scrittore di versi latini e latinista dall'infanzia come era lui. Poteva portarne ad esempio tante altre:

certo non gli erano mancate. Invece adopera quasi ad emblema dei suoi contrasti la pagina contro i «barbati», che secondo ogni probabilità non fu scritta in quegli anni fiorentini. Vuol dire, ripeto, che i «barbati» sono per lui l'immagine, il simbolo, cristallizzatosi nella sua mitologia personale, delle forze ostili, di quelle che negano all'intelligenza, al coraggio, alla sincerità, alle forze generose, il diritto di farsi avanti.

GIACOMO DEBENEDETTI

da Niccolò Tommaseo Milano, Garzanti, 1973, pp. 119-32

Il misticismo della parola nel Tommaseo

Nessuno fra gli scrittori italiani, prima di D'Annunzio, amò tanto come il Tommaseo lo studio della parola e con tanto ardore scrutò i misteri in essa racchiusi. Egli ebbe, singolare in mezzo ai nostri umanistici buongustai del vocabolario e delle frasi elette, il senso mistico della parola alla maniera dei romantici germanici e dei simbolisti francesi: della parola come anello tra il visibile e l'invisibile, rivelatrice di mondi sconosciuti, mezzo di conoscenza e di dominio delle cose. "Nello studio delle lingue è non so che di profondo e di dolce che fa sentire il Verbo di Dio. Il Verbo crea il mondo, lo ristora, lo giudica. E' gran parte della verità oggettiva il linguaggio.

Onde certe proprietà del linguaggio serviranno a rivelarci i segreti della natura, e vedremo i nomi contenere non solo la qualità ma il destino delle cose. Ché delle parole umane altre sono il germe, altre la pioggia, altre la rugiada, altre il lume: o fecondano, o dispongono, o maturano, o rinfrescano l'anima". Così egli scrive nell'introduzione alla Nuova proposta di correzioni e giunte al vocabolario italiano. E altrove esalta la parola "aurea catena che, dipendente dalla mano di Dio..., lega le intelligenze e le innalza; ponte gettato sul vuoto tra anima e anima; germe perpetuo d'affetti; potenza creata al pensiero, e rivelatrice di mondi ideali, nascosti in un segno, in un suono misterioso; vincolo che congiunge la natura morale alla corporea, e, aiutando l'intendere, indirizza a operare. Divina è la voce che disse: la parola era Dio".

Questa concezione della parola si inquadra perfettamente nella concezione che il Tommaseo ha di tutta quanta la vita dell'universo.

L'universo è per lui un immenso organismo in cui tutte le parti si sostengono a vicenda e si corrispondono, animate da un'unica vita, che scorre perenne dall'atomo alla stella, creando una perfetta armonia. L'universo è uno specchio degli attributi divini, le cose tutte riflessi dell'eterna bellezza; come "un gran sistema di segni e di simboli; de' quali l'umanità di secolo in secolo vien cercando l'alfabeto"; sicché dai segni esterni si può risalire a ciò che è invisibile. Spirito e materia non sono opposti, ma strettamente legati fra di loro, anzi ogni cosa materiale è l'aspetto visibile di qualche cosa di spirituale, alla quale accenna con misterioso linguaggio; e nella trasformazione incessante che anima la vita universale si opera un continuo passaggio dalla materia allo spirito e viceversa. Mentre il corpo del poeta dissolvendosi nella morte nutrirà di sé il fiore, l'onda, l'aria; la foglia caduta ai suoi

pie di e che egli amò di indistinto amore insieme con l'aura e le ombre amiche, fatta pura idea del suo spirito, salirà insieme con questo in alto e sorriderà immortale nel sorriso di Dio.

In questo sistema di analogie e di rispondenze la parola è forse la realtà più misteriosa e affascinante. In essa si mostra, nella maniera, direi, più palpabile e concreta e nello stesso tempo più incomprensibile, il legame tra le cose visibili e le invisibili, la rispondenza della materia allo spirito, la conciliazione fra il finito e l'infinito. Un suono o un'immagine visiva possono simboleggiare un sentimento, una metafora tratta dal mondo sensibile, esprimere un moto dell'animo. Giacché per il Tommaseo l'essenza del linguaggio è tutta metaforica e ogni parola è un traslato, in quanto indica una cosa per l'analogia ch'ella ha con un'altra; anche il vocabolo proprio "è un traslato la cui ragione s'è obliterata e illanguidita nelle memorie degli uomini"; e per mezzo di una sillaba, di un accento si possono associare le idee più lontane ed opposte. La parola umana riproduce per analogia il processo del Verbo divino che dà vita al mondo: nel nominare le cose l'anima imprime ad esse la sua natura e in certa guisa le crea. Il Tommaseo va tanto innanzi in questo misticismo della parola da affermare: "il Verbo è la sapienza; non il pensiero, ma la parola, è che crea"...

L'universo è per il Tommaseo un immenso organismo attraverso le cui membra scorre un'unica vita, che partendo da Dio si irradia fino a raggiungere il più piccolo degli atomi, il quale perciò in certa guisa rilette in sé tutta la vita universale, allo stesso modo come in una minima particella di un corpo vivente è presente tutta quanta la vita di quel corpo. Non vi sono quindi separazioni nette, così nel senso dello spazio come nel senso del tempo. La materia risponde allo spirito, anzi è essa stessa spirito o simbolo di spiriti; ogni parte dell'universo ha analogia con ogni altra parte, anche la più lontana ed apparentemente diversa, anzi tra gli opposti è più analogia che tra i simili; il passato non è qualche cosa di avulso dal presente, ma risponde al presente e continua a vivere in esso, come nel presente sono già i germi e i presentimenti del futuro. Nulla mai è fermo e nulla si distrugge definitivamente: tutto è movimento e trasformazione continua. Ad ogni istante la creazione viene rinnovandosi, anzi ogni istante è creazione nuova, e l'uomo crea a sua volta tutte le cose che Dio ha creato, riflettendole in se stesso: basta ch'egli si rinnovi perché tutto sia cambiato attorno a lui. Questo senso del legame di tutte le cose, dell'unità profonda del tutto, dell'infinita vita misteriosa che vibra in ogni cosa e che sfugge alla nostra osservazione normale, ma che forse potremmo in qualche modo cogliere potenziando le virtù

del nostro spirito e del nostro corpo, trova talvolta accenti veramente novalisiani: “noi assegnamo a ciascun corpo un solo ufficio: di molti l'ufficio ignoriamo: il come del loro operare è piú arcano ancora. Quante cose potremmo noi fare del corpo nostro che non sappiamo! quanti piaceri goder innocenti ed intatti! quanti uffizi compiere! quanti indizi dedurre di verità!”. Il Tommaseo può pensare alla possibilità che ciascun fenomeno si rinnovi “in tutti i mondi ignoti a noi con altro effetto, ma senza mutare natura. Il fiore ad altri viventi sarebbe un mondo: un mondo ad altri sarebbe un fiore”- e immaginare un poema “nel quale cantare le potenze invisibili che si servono di mondi interi, come l'anima delle membra di un corpo”.

Tutto questo è il presupposto naturale di un modo di concepire la poesia molto romantico e, oserei dire, in certe manifestazioni estreme decadente e simbolista. Avverto subito che qui non si vuol forzare il valore storico dei termini né dimenticare che coesistono nel Tommaseo, accanto a quelle manifestazioni, tanti atteggiamenti che lo riconducono chiaramente al piú ortodosso romanticismo cattolico ed educativo di stampo manzoniano; ma solo mettere in rilievo delle tendenze, che appaiono nuove e anticipatrici e insieme concorrono a spiegarci molti aspetti della sua arte. Mi sembra però di dover insistere su questo punto, perché recentemente si è voluto staccare dall'ambiente romantico l'estetica e la critica del Tommaseo per inserirle nella tradizione umanistica; mentre, secondo me, l'aspetto caratteristico della poetica del Tommaseo è proprio l'innesto di un'educazione umanistica su di un temperamento romantico e in quest'inter-na tensione è il suo piú vivo significato. Basterebbe pensare al contrasto, e insieme al connubio, tra “cuore” e “ingegno”, “ispirazione” e “arte”, che è uno dei temi fondamentali di quel libro singolare di confessione-precettistica che sono le Memorie poetiche, e che ritorna tante volte nell'opera del dalmata. (E a questo proposito sarebbe interessante studiare tutto l'atteggiamento del Tommaseo di fronte ai classici).

Il poeta dunque, per il Tommaseo, deve saper cogliere la vita profonda che scorre uguale sotto tutte le innumerevoli forme della natura e della storia, far sentire come essa sia presente in ogni minima parte del nostro universo, trasfigurandola, far intuire i legami che uniscono tutte le cose e tutti gli eventi. A cogliere questa unità del tutto difficilmente si arriva per via razionale e attraverso l'analisi; ma piuttosto con un'intuizione, di carattere quasi mistico, che come in un lampo improvviso fa intravedere l'analogia tra gli aspetti piú lontani della realtà; con una concitazione rapida di tutto lo spirito, che in un mo-

mento di tensione eccezionale sente e avverte, anche se in un modo indistinto, ciò che gli sfugge nella calma riflessiva della sua vita normale: “la natura è un geroglifico... certi misteri si aprono solo al cuore”.

Questi momenti, com'è naturale, non possono essere che rari e brevi; perciò anche la poesia è rara e di breve durata, perché lo spirito non può vivere a lungo in tal stato di tensione. Si comprende come il Tommaseo imprechi contro la poesia dissertatoria e amplificativa, contro la lirica, come egli la chiama, del conciossiaché:

“la lirica letterata spesso anche ne' grandi si fa commento a se stessa, variazione musicale più o meno astutamente palliata, amplificazione oratoria, dissertazione. Chi recitasse una vera poesia di due strofe, si sentirebbe dire: è finito? non c'è altro? e venite innanzi con codeste miserie?” Una poesia che spieghi e commenti si rivolge alle nostre facoltà intellettuali e presenta le cose nel loro aspetto più comune, perfettamente delineate e limitate, prive di ogni carattere misterioso; bisogna invece che la poesia proceda per accenni suggestivi che scuotano improvvisamente e profondamente lo spirito, sì che esso intuisca, al di là di ciò che è detto espressamente, tutto un mondo di nuovi rapporti. Perciò la poesia è necessariamente simbolica: essa istituisce delle analogie che, non essendo sempre intellettualmente afferrabili, debbono essere fatte sentire all'animo di chi legge per mezzo di rapide figurazioni allusive: “vedere la connessione delle idee, è del filosofo, farla sentire è del poeta”.

MARIO PUPPO

da Tommaseo prosatore Roma, Studium, 1948 pp. 11-13 e 59-62

«Fede e Bellezza»

Quel che ora meglio conosciamo circa la genesi del libro e il suo carattere, il suo tono assolutamente autobiografico, anzi di calda confessione, spiega i difetti senza attenuarli, ch  ancora qualche volta ci meravigliamo come a Bastia, fra il settembre del '38 e il febbraio del '39, l'autore non abbia meglio dominato le passioni e i ricordi e gli affetti, per trarne l'opera che fosse la verit  piena ed essenziale, unita nell'espressione e pacata nel sentimento. Ma non poteva subito darla tale il Tommaseo: pi  tardi, non avrebbe pensato a scrivere Fede e Bellezza. L'inutile rimpianto viene dal ricordo delle ultime pagine, perfette. Qui vincono la piet , la poesia umana, superano le preoccupazioni dello scrittore, dell'uomo che nel libro aveva voluto mettere tutto. La donna, pi  sventurata che colpevole, e redenta ora, diventa la sposa cristiana che sospirava il cuore tormentato di Giovanni, muore dopo breve felicit  e non tutta serena, come ogni bene di quaggi : pagine mirabili che ascendono lievi, sino alla chiusa. "Accese una candela allato al cadavere e apr  pian piano le imposte. Sorgeva torbido il d : nevicava. Egli, seduto tra il letto e la finestra, guardava ora al cielo biancheggiante, ora alla sua moglie morta, e pregava Dio senza piangere".

Sempre, quando si discorre di Fede e Bellezza, sovengono prima i difetti, si ricordano con insistente severit  che   rimpianto ed amore. Poi con meraviglia si ripensano tanti passi e si ricorda la data, 1840, l'anno che sta fra quello dell'Angiola Maria e quello di Niccol  de' Lapi. "Rimeditavo su quell'altura i baci, gli sguardi, ricomponevo il peccato, pensando le parole di lui, interpretando i silenzi, esagerando i timori e i desideri, e questi aguzzando con quelli; fattomi del piacere tormento". Qui ammirava l'Albertazzi, e non citava tutto: "Desideravo i desideri di lui; li avrei fino attizzati se non era timore o di non li poter appagare o di spegnerli".

Le tante descrizioni hanno la forza lucida, concentrata, che sar  dei migliori maestri del realismo; pi  di quelle ampie e lavorate, come l'arsenale di Brest, certi rapidi accenni hanno tremore di poesia: "Passando dal ponte dell'Arti gli mostravo quel po' di verdura che cresce modesta nell'isoletta appi  degli archi del ponte Nuovo, e consola le meste acque dove si specchia il palazzo di Luigi Filippo". E la natura spiritualizzata, come nei versi, un lievito lirico che gonfia le pagine, fervido e costretto. Talora un impressionismo delicato, un ricamo lieve: "... pie con affetto ambedue: non piangine punto; ma come

fiori di siepe colti e messi nella stanza d'un conte ammalato". Le mode, i mutevoli gusti novecenteschi han potuto compiacersi nel libro vecchio di un secolo, cogliervi tante notazioni rare, frammenti che paiono fatti per l'orecchio piú moderno. E quella passione di cultura, di arte, di storia, per cui la vita si riflette, si ritrova nei libri per riconoscersi, per esprimersi, e il sentimento si mescola ad ogni istante con l'intelligenza... Ma non si oserebbe parlare di "decadentismo", tanto è profondo qui il sentimento, e la cultura, l'arte sempre sommesse alla vita, perdute in essa.

S'intende però l'interesse via via crescente, le ristampe, le ricerche degli studiosi volti ai problemi dello stile: anche l'eccesso di chi ha voluto mettere Fede e Bellezza tra i maggiori libri del nostro Ottocento, per la sua novità e diversità. Come l'opera piú veramente europea nel nostro primo romanticismo, ancora tutto italiano e un poco provinciale.

VITTORIO LUGLI

da Dante e Balzac Napoli, Ricciardi, 1952, pp. 200-201

Le «Confessioni» di Ippolito Nievo

Molto si è detto intorno a Pisana, molto si è scritto intorno al mondo di Fratta, che, dice, acutamente il Russo, ciascuno legge «come le memorie simboliche della propria adolescenza, anche se in ogni particolare la nostra sia stata diversa da quella». La poesia delle Confessioni è già tutta lì, in Pisana bambina, nel paesaggio e nelle voci del Friuli settecentesco; il resto del romanzo prolunga quel meriggio poetico. A tratti la luce artistica s'attenua, perde splendore, s'offusca; ma il vigore non viene mai meno. Le bassure, le fontane, i rivi, le lagune, le nebbioline d'una campagna grassa e alberata, i viottoli e le strade campestri; le fiere dei villani e le grottesche «mostre» delle cernide (quasi ritorni a toni che furono già del Folengo e del Ruzzante); il castello di Fratta con la sua scacchiera a mezza partita di fumaioli e la piccola folla di conti, di baroni, di cancellieri, di monsignori e cappellani e pievani, di cavallanti, di armigeri, di fattori, di cuoche e di sguattere, sono immagini e quadri a lungo vissuti nella mente dello scrittore e che si appalesano nelle pagine con una naturalezza che sa di necessità. Si è parlato di un tono caricaturale un po' troppo insistito nella rievocazione del mondo di Fratta, e, d'altra parte, di una pensosità nieviana straordinaria, veramente da vecchio per un giovane ventisettenne. La rievocazione del mondo di Fratta è invece chiaramente il frutto di un animo giovanile, dove non c'è lode di tempo passato, in cui domina il sorriso superiore di una generazione di nipoti che si china sulla infanzia dei nonni; e l'ottuagenario è un espediente, un'immagine pratica per poter svolgere, partiti da una lontana società oligarchica, il filo di una storia che si vuole quanto più possibile far giungere sino a tempi immediatamente contemporanei. Lasciamo stare la saggezza della vecchiaia, che nelle Confessioni non c'è; e quando c'è, è divagazione prolissa. La poesia del romanzo è tutta giovane; anche se certamente saggia, come fu saggio l'uomo Nievo fin dall'adolescenza. Non si può esprimere una passione così fresca e conturbante come quella di Carlino e di Pisana, se non si è giovani con nel petto sangue ancora in rivolta, non si può rappresentare un personaggio sempre pronto a correre con la spada in mano là dove la passione patriottica lo esige, se la patria non parla ancora più al cuore che alla mente. E non la patria, ideale astratto e retorico, ma patria di popolo da sospingere a civiltà. Di scuola democratica l'avrebbe forse giudicato il De Sanctis, che certamente non lo conobbe; e ci piace pensare che avrebbe sentito Pisana come lontana sorella di quella Fran-

cesca che «non è il divino, ma l'umano e il terrestre, essere fragile, appassionato, capace di colpa e colpevole, per ciò in tale situazione che tutte le sue facoltà sono messe in movimento, con profondi contrasti che generano irresistibili emozioni».

I difetti veri del romanzo nascono da un eccesso di calore, da un impeto di natura morale che non è riuscito a calarsi appieno nella misura dell'arte. L'abbandono del mondo di Fratta era necessario all'unità morale del racconto, ma fu, in certo modo, esiziale all'arte.

Eppure ripensiamo ai capitoli sulla caduta della Repubblica veneta, al rinnovato amore di Carlino e di Pisana nella casa lasciata dal padre apparso e scomparso verso l'Oriente, alla caserma della Milano cisalpina, alla rapidità balenante dell'assalto al convento velletrano, all'intendente Soffia e al cordiale ritratto di Bologna; ripensiamo al quadro dell'Italia durante il primato napoleonico, più efficace e più storico di dieci studi eruditi, alla lettera di Bruto Provedoni, alle vecchie contrade milanesi in cui da poco si sono spenti i passi dei vegliardi illuministi; ripensiamo infine al ritornante Friuli con le aperte distese, alla grama vita di una Venezia ancora una volta austriaca, alle chiacchiere e ai rancori affioranti in Piazza e in Piazzetta, a quella giovine Italia che nei figli diventa giovine Europa a quell'America selvaggia, in verità non tutta brutta. Osservandovi invece i personaggi minori, quelli soprattutto che recano in se un problema morale particolarmente sentito e forse sperimentato dal poeta stesso, si ha l'impressione che nello stendere la complicata trama del romanzo egli non sempre regga alla rifinitura di ciascun d'essi: lasciando da parte i più felicemente riusciti (quelli che non escono dal mondo di Fratta), il Nievo par quasi impaziente di fermarne d'un subito il carattere fisico e morale con un'impronta forte, spesso eccessiva, sì che poi la figura, costretta, debba contorcersi e contraddirsi nella precedente rappresentazione. E talvolta, proprio perché mancano di pazienti sfumature all'inizio, essi divengono personaggi di maniera; perciò Lucilio ricorda i pallidi eroi mazziniani del Ruffini, il non riuscito Fantasio, e come si contraddicono il dottorino di Fratta, il gran dottore di Venezia, il Lucilio soldato, il vecchio medico che ritorna per morire in patria, così si contraddicono Giulio, irricognoscibile tra Portogruaro e Milano e poi abbandonato nel Napoletano; così Clara che da candida vergine religiosa scade a zitella bacchettona, golosa di caffè; così il padre che da impreveduto personaggio gozziano o goldoniano assurge a eroe sognatore, dantesca mente forato nella gola. Vogliamo continuare? concludiamo piuttosto che nelle Confessioni mancano spesso i legamenti, che vi difetta l'unità tecnica, che vi si trovano

discontinuità, che la fretta ha tarpato le ali al grande volo. E tuttavia quanta abbondanza, quanta ricchezza ancora di fantasia e di riflessione!

Romanzo più formativo non conosciamo nella letteratura itana: ci perdonino i fedelissimi del Manzoni, ai quali, del resto, apparteniamo noi stessi. L'unanime giudizio dei lettori ha già detto che non v'è personaggio femminile più popolare di Pisana, che nell'età giovanile non v'è compagno più simpatico di Carlino, che nessun libro insegna meglio ai figli l'amore per gli anni più belli dell'Italia risorgimentale.

SERGIO ROMAGNOLI

da Ottocento tra letteratura e storia Padova, Liviana, 1961, pp. 74 e sgg.

I caratteri e la storia nelle «Confessioni»

Nostalgia, enfasi, giudizio, ironia: questi modi d'osservazione coesistono alternativamente o inestricabilmente intrecciati nelle Confessioni. Così il mondo dei castellani di Fratta è trattato con ironia (e Carlino ha il vantaggio di guardare a quel mondo con l'occhio ingenuo ma distaccato dei servitori). E' un mondo decaduto: nelle sue leggi come nella disordinata figura del castello. Le leggi sono inopere e inadeguate, inutilmente si accumulano; il castello e il piccolo esercito dei castellani hanno perso la loro storica funzione.

Sembrirebbe, per certi aspetti, il ritorno all'«état de nature»: immobilità senza desiderio; e il castello: l'edera ha coperto interamente le mura, nel suo fossato pascolano le pecore. Ma è una parodia. Nei castellani né «cuore», né «lavoro», né «pazienza» dei mali, né «religione» (le virtù dei contadini secondo La nostra famiglia di campagna). Eppure quel mondo rattrappito costituisce il substrato del non eroico ideale di vita del protagonista: «io lo confesso senza vergognarmene: ebbi sempre gli istinti quieti della lumaca, ogni qualvolta il turbine non mi portò via con se». E in campagna, nei luoghi dell'infanzia, si ritirerà (per poi staccarsene ancora) e formerà la propria famiglia lì trascorrerà i suoi ultimi anni; e i ripetuti accenni e le visite al castello sempre più in rovina, se da un lato sottolineano il distacco, confermano dall'altro l'attaccamento a quel mondo idilliaco. Anche quando sia sopravvenuta una salda coscienza civile, del tutto assente nel vecchio mondo di Fratta, è a una sorta di idillio operoso che guarda la speranza di Carlo Altoviti (opposta in ciò alla «furia cieca e infrenabile» e all'«instancabile pertinacia» di Amilcare e di Lucilio): «Per me vedeva quella gran via maestra del miglioramento morale, della concordia, e dell'educazione, alla quale si doveva piegare ogniqualvolta le scorciatoie ci avessero fuorviato. Mi sarei dunque messo in quella molto volentieri per uscirne soltanto quando un bisogno urgente mi chiamasse. Invece la sorte mi faceva battere la campagna a destra ed a mancina» (la «sorte», incarnata anche nel «cervellino poetico» di Pisana).

Non soltanto l'idillio dei castellani di Fratta è intimamente insidiato, ma anche quello di Carlino e Pisana bambini: quello dai segni della decadenza, questo dai primi indizi dei due diversi caratteri.

All'«abnegazione» di Carlino fa contrappunto l'indole «irrequieta» e «permalosetta» di Pisana, annuncio del modo imperioso e volubile,

generoso, crudele e dolce con cui reggerà tanta parte del destino di Carlo Altoviti. Accanto a lei, l'opposta indole della sorella tutta «rischiarata da una luce angelica». Dato che Pisana è bruna, Clara bionda, parrebbe una ripresa del topos ottocentesco della bruna sensuale e imperiosa e della bionda casta e dolce di cui ha discorso da ultimo Northrop Frye 1, e che troverà un'ulteriore esemplificazione in Digitale purpurea di Pascoli. Si dirà qualcosa di più osservando che il fatto rientra nell'insieme di opposizioni che lega i personaggi del romanzo: opposizioni di generazioni, di valori, di caratteri. L'impostazione drammatica corrisponde alla dinamica dei tempi. I personaggi si contrappongono o differenziano, o si trasformano, in relazione alle condizioni della storia che muta. Non c'è, nelle Confessioni, psicologia senza storia. Il grande discrimine peraltro è tra chi si adopera per il progresso della «gran sorte nazionale» e chi non intende i nuovi tempi e se ne estranea, o vuole contrastarli. Parlare di «progressisti» o «reazionari» (che certo non mancano nel romanzo) sarebbe semplificazione impropria; anche un'opposizione di giusti e ingiusti sarebbe insufficiente. Clara non è collocabile tra gli ingiusti; così lo Spaccafumo; e sarebbe attribuire almeno una consapevolezza politica al mite monsignor Orlando chiamarlo reazionario: eppure sono o si dispongono via via (tale è la trasformazione di alcuni nel racconto) dalla parte della schiera connotata dal segno meno, e siano pure personaggi eventualmente guardati con grande pietà. Una trasformazione opposta (solo parzialmente omologa a quella dell'Altoviti) avviene invece in Giulio, byroniano ante litteram che riesce a superare la chiusura negli affetti privati e la particolaristica, per il Nievo, nonostante le apparenze, apologia del «nulla»: si rammenti del resto lo stesso giudizio, espresso nel romanzo, su Byron la cui fine riscattò un passato di errori. Evoluzione non molto dissimile tocca a un figlio dello stesso Carlo Altoviti, anch'egli di nome Giulio.

Lo sviluppo dell'io-narratore merita qualche indugio anche in un'esposizione sommaria com'è questa.

Fattosi grandicello, Carlino esce dalla cucina e dalle mura di Fratta, esplora i dintorni: spazia «nel mondo», e questo gli appare «bello fuor d'ogni misura»: si accenna l'oscillazione, tipica del personaggio, tra «interno» e «esterno», tra appartarsi egoistico e desiderio di cooperare alle «sorti progressive». Scopre il mare e con esso la «religione semplice e poetica della natura»: che è anzitutto percezione dell'armonia universale - un'armonia ch'egli scorgerà anche nella storia. Alla scoperta del mare segue immediatamente l'incontro con l'eroe del necessario complemento degli aristocratici castellani, il mondo contadino;

è il brigante, il contadino ribelle; e il primo profilarsi della dimensione avventurosa in cui Carlino trascorrerà tanta parte della sua esistenza. Ma la ribellione individuale, impolitica dello Spaccafumo (domestica versione del romantico masnadiero galantuomo) presuppone l'ordinamento feudale, una società immobile. Appartiene ai «tempi di letargo» e «di infanzia politica» dell'Ancien Regime: a quel mondo contadino per tanto tempo ancora senza storia, che non a caso quasi scomparirà nella seconda parte del romanzo. Perso il proprio ruolo nei tempi mutati, allo Spaccafumo come a monsignor Orlando, con cui finirà col far coppia, non resta che avvizzire in uno stato di semi-inebetimento.

Il progressivo aprirsi di Carlino alle «impressioni del mondo» obbedisce a una condizione privilegiata. Friulano Ciampi accolto nel castello, ancora neonato, con «stizza», non ha avuto che benefici dalla sua condizione di relegato tra la servitù: ciò gli ha consentito di evitare la disastrosa educazione, o ineducazione, degli altezzosi parenti, e di scoprire (come già il Pierino del Marmo), al contatto colla plebe rustica, la poco aristocratica morale e consolazione del lavoro. La contemplazione ammirata del fervore di attività dei mulini del circondario (cap. III) prelude al ragazzo e al borghese che nell'attività troverà sempre motivo per sottrarsi alla disperazione.

Mentre il rinvenimento di una carta riempita dalle riflessioni del primo precettore di Carlino, il «semplicione» Martino, rivela nel vecchio cameriere un'umanità tanto più ricca e elevata di quella dei padroni; e consegna al giovane il principio su cui si reggerà la sua vita futura: la «coscienza» (cap. VIII).

D'altra parte, la nascita aristocratica gli consentirà di non restare tutta la vita relegato nel mondo senza storia (estraneo anche al tracollo che investirà i padroni) della plebe rustica. Il Nievo che guardava alla saggezza della disprezzata «famiglia di campagna», come il Nievo delle Confessioni, era nella storia; ciò che a lui, come agli altri narratori «campagnoli» (Carcano, Percoto), importava circa i presunti valori morali dei contadini era l'inserimento di quei valori nella storia. Aiutando anche circostanze fortunate, il legame di parentela coi castellani di Fratta consentirà a Carlino il primo vero distacco dal mondo ristretto della Bassa friulana. Universitario a Padova, avrà il primo contatto colla storia (appena preannunciata dalla fuga, in vista del peggio, dei Frumier da Venezia a Portogruaro) scoprendone la dimensione politica. Il padre Pendola che vorrebbe fare di Carlino a Padova una spia della reazione -, non meno del giacobino romaneggiante Amilcare, concorre allo sviluppo intellettuale del gio-

vane. Il tentativo dell'ex-gesuita è un esempio di come possa operare l'«astuzia della ragione» (o, con termini del Nievo, la Provvidenza). Non è un caso che l'episodio segua di poco quello del ritrovamento della carta di Martino. La parlata del padre è la «retorica» dei sentimenti civili che saranno di Carlo adulto: «La patria, figliuol mio, è la religione del cittadino».

Carlino presta fede alle parole dell'ex-gesuita senza afferrarne l'ipocrisia; lo spiraglio nella mente è aperto, e gli consentirà più tardi di pervenire a tutt'altre illazioni da quelle auspiccate dal padre Pendola. Un altro esempio dell'azione provvidenziale nella storia è costituito dall'episodio del tumulto di Portogruaro (cap. X). Qui, come nella rassegna delle leggi nel cap. I, è ovvio il modello manzoniano. Ma il romanziere dei Promessi sposi tende a sottolineare, con l'episodio dei tumulti di Milano (nonché con la rassegna delle gride), come l'uomo sia incapace di farsi giustizia con le sue sole forze: infatti, «sotto specie psicologica, il sentire umano del Manzoni è nichilistico, alieno da ribellioni e invettive per un di più e un di là dal dolore, sempre parlando terrestremente, in cui si quietava» - così scrive Riccardo Bacchelli. Il Nievo vede invece, nell'ingenuità della folla (e del suo eroe) che attende la giustizia dai francesi mentre costoro, fatte vaghe promesse, badano a requisire il denaro pubblico e a vuotare i granai della Podesteria, un errore di natura strettamente storica. Come a Portogruaro, così a Udine:

«Questo era frutto della nullaggine politica di tanti secoli; non si credeva più di essere al mondo che per guardare; spettatori e non attori. Gli attori si fanno pagare, e chi sta in poltrona è giusto che compensi quelli che si muovono per lui». Anche simili errori erano necessari: strumenti anch'essi del disegno provvidenziale che governa lo sviluppo della «gran sorte nazionale italiana». Nonostante tutto, «un bel progresso».

Ma l'occhio del Nievo non è volto solo agli acquisti del processo storico. E' pure nelle Confessioni che accade di leggere che non vi è felicità senza «sventura». E il prezzo della fine del vecchio mondo non è soltanto la depredazione dei granai e delle casse pubbliche, ma la brutalità più disumana, il sangue. Mentre l'Altoviti a Portogruaro assiste a fatti di cui non comprende ancora la portata, il castello di Fratta è invaso e saccheggiato. La centenaria contessa Badoer, già fiabesca presenza, agli occhi di Carlino, nelle parti vietate del castello, trova una morte disperata. Chi un tempo ebbe - unica dei castellani di Fratta - qualche gesto benevolo verso il «trovatello» Carlino, ora pro-

nuncia parole di bestemmia, che sono come una maledizione alla «vita lusinghiera e fugace», all'«aria che ci accarezza giovani adulti e decrepiti per soffocarci moribondi», alla famiglia, alla pace malcerta, alla fede, alla carità. Perché il crollo dell'Ancien Regime assumesse aspetti tragici era necessario quest'ancestrale esponente del miglior tempo dell'aristocrazia, testimone e partecipe del fasto della corte di Luigi XIV. E' un episodio su cui conviene riflettere adeguatamente prima di vedere in Nievo unicamente un «progressista» senza conflitti; l'armonia per una volta è venuta meno. Qui il prezzo pagato al successo delle «sorti progressive» non solo è alto, ma non necessario. Vero è, peraltro, che a quest'episodio si contrappone quello di un'altra morte, la morte di Leopardo Provedoni (cap. XIII). Se la fine della vecchia contessa mette «in discredito» presso Carlo Altoviti le convinzioni propugnate dal cattolicesimo (a lui ormai «vietate per sempre»), gli ultimi momenti dell'amico varranno a rendergli «ancora venerabili e sublimi». La complessità dei due episodi non è casuale. Non si tratta soltanto di un atto d'omaggio suggerito da una sopravvivenza generica stima verso una fede perduta. La morte serena di Leopardo confuta la disperazione assoluta di quella della contessa, la quale a sua volta getta ombre cupe sulle «sorti progressive». E' viva in Nievo la coscienza, non meno che del progresso a cui votarsi, del suo peccato d'origine. Tanto complessa è la «speranza» che anima le Confessioni.

Non potevano invece diventare tragedia - se non in chi assisteva con un ben diverso e nuovo spirito di rigenerazione e di speranza - gli ultimi atti dei reggitori della decrepita Repubblica Veneta: l'ultima ingloriosa resa, inevitabile dopo quel primo gesto di viltà che era stata la scelta della «neutralità disarmata» (il «sistema» di don Abbondio!). Ma se, per il protagonista delle Confessioni, non c'è stato di felicità che non venga meno, o che non abbia un nocciolo di colpa, è anche vero che non c'è disperazione che non venga comunque consolata. Caduta Venezia, dopo il trattato di Campoformio, in mano agli austriaci, morto l'amico Leopardo Provedoni (ortisiano suicida per la doppia rovina della patria e del suo amore), Carlino ottiene per la prima volta, in quella stessa Venezia agonizzante, l'amore di Pisana. La quale anche ha subito una metamorfosi, sia pure secondo i suoi modi consueti, parallela a quella del protagonista, «furiosa eroina» anche ella per la patria, «repubblicana spiritata» e «filosofessa» romaneggiante secondo la moda. Ma, nella sua volubilità, pronta a dimenticare tutto di colpo per trasformarsi in «donnetta spensierata e burbanzosa» piena di «tenerezza» e «confidenza» e «avvenenza». Con lei ridotta a

temporanea docilità Carlo Altoviti trascorrerà il suo mese di idillio da giardino d'Armida, fonte poi di «eterno rimorso». Lasciata suo malgrado Venezia, l'Altoviti affronta il periodo più mosso della fase avventurosa della sua esistenza cominciata col ritrovamento del padre tornato «mezzo turco» e ricchissimo dall'oriente: nelle Confessioni confluiscono molte forme e molti temi letterari; così questo personaggio introduce un disegno esotico nel tappeto: di quell'esotismo tanto coltivato nella pittura e nella letteratura del tempo, e di cui anche il Nievo aveva dato esempio in ballate come *La sposa di Nino-Saib* e *La rosa d'amore*. E il filellenismo politico e letterario d'un Vieusseux o di un Tommaseo non soltanto fruttano, in Nievo, le traduzioni dei Canti popolari della Grecia moderna, ma danno origine ai personaggi di Aglaura e di Spiro (nome proveniente appunto da uno dei canti tradotti).

A Milano Carlo assiste ai festeggiamenti per la proclamazione della Federazione della Repubblica Cisalpina, e si arruola nella Legione Partenopea di Ettore Carafa. Ciò motiverà l'esperienza diretta da parte del protagonista di due altri momenti essenziali della storia moderna italiana: la Repubblica Romana e la Repubblica Partenopea.

Infatti al seguito del Carafa - e sempre oscillando tra passione civile e amorosa (quelli che il Nievo, in una lirica negli *Amori garibaldini*, chiamerà il «primo» e l'«altro» amore) - Carlo Altoviti giunge fino in Puglia. Un genere letterario allora in voga, il libro di viaggi, si direbbe aver insinuato qua e là i suoi modi in questa parte; ma s'intende che la ragione dell'inno alla bellezza dell'Italia dall'altura di Pratolino e l'osservazione di costumanze analoghe nelle diverse regioni è politica, «nazionale», non turistica. «Dal sommo all'imo di questa povera Italia», proclama in Puglia il protagonista, «non siamo pertanto diversi gli uni dagli altri come vorrebbero darci a credere» (ma quando realmente il Nievo andrà nel Mezzogiorno, come garibaldino, non potrà trattenersi dal constatare, nel *Giornale della spedizione di Sicilia*, l'«aspetto africano» della parte orientale dell'isola e dei suoi abitanti; e l'«aspetto strano» dei pastori, «questi semiselvaggi vestiti di pelli di capra»).

E il meraviglioso - un meraviglioso di colpi di scena, tra Chiari e Sue - è entrato risolutamente nelle Confessioni: alla Provvidenza spesso si sostituisce la Fortuna: il protagonista ha ritrovato il padre, e quale padre! ha scoperto d'averne una sorella mezza greca, è prigioniero del brigante Mammoni (sanguinario strumento della reazione - ben diverso dal candido ribelle Spaccafumo) ma è inverosimilmente liberato da Pisana. Poi, a Genova con Massena durante l'assedio. Niente è

risparmiato: quasi non c'è avvenimento di rilievo o situazione tipica di cui il protagonista non faccia esperienza.

Un altro modello - ben noto a chi aveva letto Lesage - sembra affiorare in questa sezione: il romanzo picaresco, di cui non manca neppure la motivazione più caratteristica, la fame. La fame e gli allegri espedienti per procurarsi il cibo dominano l'episodio dell'assedio di Genova la fame e la ricerca di un lavoro ricompaiono quando Carlo Altoviti si troverà nuovamente a Milano, senza un soldo dopo avere, con una tolstojana (ma tipica dei personaggi del Nievo) impennata, mutato rotta al proprio destino placidamente avviato verso una remunerata carriera nell'Intendenza di Finanza. L'ingresso come amministratore nella casa della contessa Migliana motiva l'inserimento d'una delle stampe dell'epoca (così esistono i personaggi dell'epoca: tale ad es. Alessandro, ex mugnaio e brillante ufficiale napoleonico) più riuscite del romanzo: gli anni dell'impero napoleonico visti dalla specola, per dirla col Bertacchini, dell'«adulata reggia- alcova di quella avventuriera neoclassica, di quella novella Aspasia del bello italo regno».

Un intento schiettamente pedagogico è nel fatto che Carlo, tornato nel suo Friuli, si sposa e sposa non l'amata Pisana ma Aquilina Provedoni, ragazza di limitati orizzonti: con questa, e non con l'altra, straordinaria compagna, potrà l'Altoviti formare una famiglia esemplare nella sua modestia, nei piccoli dissidi interni e nella fondamentale bontà e solidarietà. E la volontaria rinuncia di Pisana a Carlino non è soltanto spiegabile, psicologicamente, come crudeltà di tipo masochista. E' piuttosto un omaggio, se è lecito avventare il linguaggio freudiano, al «principio della realtà», dinanzi a cui i romantici «diritti del cuore» devono ritrarsi per far luogo ai mazziniani «doveri». Quella che la Gorra chiama «la scelta positiva» del Nievo («Come vedi, la mia Musa sta molto nel positivo» [nella già citata lettera al Cassa, 20 dicembre 1853]) comporta, col rifiuto del «nulla», anche questo: non sarà un caso che l'opzione di Pisana sia l'opposto di quella della pratiana (e quanto sandiana, sia pure battezzata nel pio ambiente veneto) Edmenegarda, che sacrifica la famiglia all'amore.

Inoltre, dal rispetto artistico, l'atto osserva la coerenza del personaggio (per romanzieri come il Nievo, il «personaggio» - complesso fin che si vuole - esiste): il cui «cervellino poetico» può sottomettersi (cap. XIV) per un mese soltanto, e in una situazione illegale, agli uffici di «buona e diligente massaia». E' sintomatico che il Nievo ponga come attributo di Pisana la sterilità. Personaggio irriducibile alla «prosa» quotidiana, profondamente romantico; tale resta fino all'ultimo

(a differenza della Natasa di Guerra e pace a cui pure è stata spesso accostata).

ARNALDO DI BENEDETTO

da *Stile e linguaggio* Roma, Bonacci, 1974, pp. 275-83

Il primo romanzo del Nievo

Abbiamo pressoché tutto: le lettere dell'autore ad una giovinetta nei due anni del loro amore - durato dal 1848 al 1850 -, quelle dell'Amico, innamorato a sua volta della sorella dell'amata, ancora un romanzo o, se si vuole, una cronaca a mo' di romanzo nata dall'aspra delusione del rapporto troncato per un accesso ed un eccesso di gelosia; infine abbiamo lettere dell'autore che, pian piano, nel giro di altri due anni, recupera l'immagine gentile della donna ormai rimasta «un melanconico rimorso che spesso mi richiama al passato e al pentimento»: mancano le missive di lei, poche e brevi, per dar fede alle lamentele di lui.

La tentazione di soffermarsi sui dati biografici è forte, anche perché è arduo stabilire, volendo muoversi e rimanere entro lo specifico artistico, quale dei due maggiori documenti - le settantadue lettere a Matilde Ferrari e l'Antiafrodisiaco per l'amor platonico - sia più intenzionalmente letterario. Qui, per davvero, letteratura e vita s'intrecciano. Il romanzo si presentava, dopo qualche tempo, alla coscienza di Ippolito Nievo come una «storiella condotta a termine sotto l'impressione di avvenimenti spiacevoli e di rabbie puerili» e «attraverso il prisma del rancore vendicativo». Egli, tuttavia, lo conservò nei suoi segreti cassetti e addirittura, nella più tarda Nota iniziale, si premunì contro l'eventualità che altri (i familiari, i posteri?) potessero trovarlo e leggerlo comechessia e quandochessia e perciò dichiarò «false assolutamente tutte le proposizioni in cui intacco minimamente l'onore, o la delicatezza di quelle persone a cui alludo coi nomi immaginari - E ciò a regola di coloro che travedessero il vero personaggio sotto il velo dell'incognito». Non ebbe, dunque, «il coraggio civile di abbruciare questo libro, come esso meriterebbe», con la giustificazione - debole e contraddittoria nel riguardo della vita, data la continua deformazione in negativo degli avvenimenti - che «pure ei serve a richiamarmi alla mente qualche caro momento». Ma «libro» ormai era, «storiella» ormai era, ormai era compiuta la sua prima opera narrativa, comunque essa fosse nata e qualsiasi ne fosse stata la causa. [...] E le lettere - come genere-, organizzate in romanzo o raccolte insieme in una struttura più libera - dalle odepistiche alle pedagogiche non erano forse una forma dell'arte letteraria di collaudata origine settecentesca e ancor viva in quei decenni del secolo XIX?

Il dispetto per non vedersi restituire quelle lettere - come si legge nelle ultime pagine dell'Antiafrodisiaco per l'amor platonico - appar-

tiene ad una invenzione che valga a concludere con definitivo disgusto il rapporto amoroso o non fu pur anche la vera eco di un vero rammarico per esser stato privato del principale documento sul quale ricostruire, a contrasto, in un esercizio esplicitamente narrativo, il reale vissuto? «Dopodiché volendo io pur sapere qualche cosa di positivo di quelle lettere ed esser certo che più non esistevano presi il mio cappello, e mi avviai verso la casa della Signora Morosina».

Ma incuriosisce l'oscura frase che segue: «Quello che mi spinse soprattutto a questo divisamento, fu la premura che aveva di compilarmi in testa lo scioglimento drammatico del mio amore per poterlo poi scrivere con tutta quiete. Ora io me ne vado». Non risulta che l'uomo Nievo andasse, né il testo ci dice che il protagonista l'abbia fatto; rimane quell'intenzione estrema, quella volontà e quell'acre voluttà di concludere con un'azione che desse nel drammatico, con un dialogo agro e pungente che avrebbe dovuto essere sorvegliato, tuttavia, «di tutta la freddezza immaginabile». Il colloquio, dunque, quasi sicuramente non ci fu nella realtà e non c'è nel testo; resta quel bisogno crudele di scrivere un romanzo che fosse tutto fondato sull'accaduto e in cui la fantasia, l'invenzione, l'immaginazione - nelle loro tradizionali accezioni ottocentesche - fossero, se mai, riserbate al tono e non alla fabula, all'interpretazione e non alla vicenda.

Conoscendo l'antefatto, avendo tanta contezza del pre-testo, dovremmo arguire che non esista romanzo più autobiografico dell'Antiafrodisiaco per l'amor platonico nel primo Ottocento italiano.

Si dovrà anche constatare che nelle lettere a Matilde Ferrari e nel loro rovescio, l'Antiafrodisiaco, il Nievo esaurì l'intera sua possibile carica autobiografica, sia come epistolografo sia come romanziere.

Dopodiché egli imparerà sempre più a nascondersi, a sottrarsi alla confessione diretta ed intima, indulgerà ai toni scherzosi, esporrà un se stesso che tranquillerà i corrispondenti e se non per lampi, se non per rapide frasi, apparirà di quando in quando il fondo doloroso e cupo della sua personalità. Il percorso del suo epistolario, dopo le lettere pur tanto letterarie indirizzate alla Ferrari, potrà donarci altre sorprese, arricchirsi di un dettato più limpido, più gradevole, a volte molto intenso, ma la cura di occultare se stesso, di sottrarre ad altrui, anche alla madre, anche alla Bice Gobio Melzi, la parte sua più segreta, e forse inconfessabile, rimarrà costante.

Così, dopo l'Antiafrodisiaco, egli affronterà un romanzo storico, cioè il culmine letterario di una perseguita oggettività di scrittura e sarà l'Angelo di bontà, del 1855, una storia del secolo passato, ovvero la vicenda di un amore virginale insidiato e però vittorioso negli ultimi anni della Serenissima. Seguirà nel 1856 una storia del nostro

secolo, Il Conte pecoraio, ovvero la storia friulana di un peccato redento dopo una lunga peripezia espiatoria e frammezzo entrerà la stesura di saggi, di articoli, delle novelle campagnole e di tante, troppe liriche e infine verranno compiute in otto mesi, dal dicembre del 1857 all'agosto del 1858, Le confessioni d'un italiano, che non sono affatto, nemmeno alla lontana, un romanzo di sfondo autobiografico, fatto salva la famosa ed abusata battuta flaubertiana per cui «madame Bovary c'est moi». E se è vero che il titolo deriva per la prima sua metà dal Rousseau o dal De Musset della Confessione d'un enfant da siècle (siamo alle prime confessioni della letteratura italiana), l'altra metà allude alla storia e alla politica: come, di fatto, il romanzo rispecchia.

Si può congetturare se non proprio favoleggiare che l'affetto per Matilde e il disinganno seguitone e il continuato livore (o «rancore vendicativo») che imperterritito soprassedette alla stesura dell'Antiafrodisiaco abbiano inferto una profonda ferita, abbiano inciso come un trauma psichico in cui venissero coinvolti tutte le idee e gli ideali d'amore, tutti i giudizi e i pregiudizi, letterari e non, sull'incontro sentimentale tra uomo e donna. Il pericolo di romanzare incombe anche su di noi e volendo restare ai fatti bisognerà, dunque, soltanto sostare sulla qualità dell'autobiografismo delle settantadue lettere e dell'Antiafrodisiaco poiché ci troviamo di fronte a due testi che si contrappongono tanto radicalmente, pur nella loro ineludibile interdipendenza, da disorientare anche il più convinto assertore di uno stretto rapporto in essi tra arte e vita. La più frusta ovvietà ci suggerisce che non è più conoscibile quel che veramente accadde tra il Nievo e la Ferrari, episodio ardente o di creduto ardore, scomparso insieme con loro e già svanente, d'altronde, dalle vite d'entrambi nell'ineluttabile cangiante caleidoscopio della memoria se non per qualche traccia tenacemente superstita di cui sorridere o di cui rattristarsi lungo gli anni venienti: per Matilde sino al suo letale 1868, per Ippolito sino al suo tragico 4 marzo 1861. La realtà vera fu quella, chiusa nei margini segreti del passato, né vale l'indiscrezione fantasiosa a ricrearla. [...] Si sarà notata la sconcertante disponibilità propositiva (sarà poi anche effettiva) della penna nieviana nel 1854; ma già nelle lettere a Matilde egli preavvisava della sua duttilità stilistica allorché, in uno dei non rari assalti del suo sentimento segregante verso la giovinetta, esordisce con veemenza: «Mi costerebbe assai poco, o Matilde, l'armar la mia penna di crudeli sarcasmi e di sfacciate ironie: il complesso riuscirebbe, te lo giuro, brillante e spiritoso anzichè, e il mondo che è sempre l'umilissimo servo dei sogghigni e delle reticenze, gride-

rebbe addirittura: oh che brav'uomo!»! E' il primo annuncio dell'Antiafrodisiaco e traspare tra pelle e pelle proprio nell'epistolario amoroso e sarebbe inconsulto se poi non si fosse avverato. Nell'agosto scrive all'amico Attilio Magri: «Mi illuderò ancora, poi mi disingannerò, poi tornerò in estasi, indi cadrò in disperazione... Indovina? ho cominciato a scrivere una storiella del mio amore passato presente e futuro in cui giuro a tutti, che sono un maledettissimo profeta». Siamo già all'Antiafrodisiaco? Non dovrebbe essere; saremmo alla schizofrenia perlomeno al livello della scrittura dato che i due giovani continueranno a corrispondere sino al 20 d'ottobre e a manifestare la pienezza dei loro cuori (non foss'altro, il 30 d'agosto, viene lanciato un messaggio siffatto: «Amami com'io l'amo amami Matilde; concentra nell'amore tutta te stessa, e allora il primo nostro bacio sarà il suggello d'una felicità eterna»).

Comunque fosse, si stia a quanto è detto nella Nota, cioè che «la storiella fu condotta a termine nell'aprile 1851» da un Nievo, dunque, di diciannove anni e sette mesi; e a chi è di quell'età si può perdonare tutto (o quasi tutto) e lo si può ammirare con generosità e con speranza. Ma il Nievo dell'Antiafrodisiaco per l'amor platonico non ne ha particolare bisogno giacché la sua prima opera narrativa sopravvive per una sua risentita singolarità nella romanzeria italiana del primo Ottocento; basti dire che, sia pur in una chiave comico-ironica-sarcastica, vi è abbattuto l'idolo romantico dell'amore spirituale (o, quanto meno, la convenzionalità derivante da un modello ormai consunto) e lo si sostituisce con un appello alla realtà dell'amore «terreno» guarnito di una scurrilità e di una violenza verbale che non hanno riscontri nella letteratura messa alle stampe a quei tempi (ma anche gli archivi non hanno offerto sorprese postume) e si dovrà attendere la genialità morbosa della prosa di Vittorio Imbriani per ritrovare qualche cosa di altrettanto sconcertante, tuttavia sul piano meno impegnativo di dotte mimesi linguistiche e di scherzevoli parodie della novella classica e del romanzo contemporaneo. [...] L'Antiafrodisiaco per l'amor platonico si presenta come il tentativo di un riassetto interiore drammaticamente inquisito all'uscita dall'adolescenza; è il corno negativo di una dicotomia di giudizio sugli uomini, sulle donne, sul secolo e non ci si stupisca che, fra tanta voluttà distruttiva, sopravviva saldo, con commovente ingenuità, l'ottocentesco amor patrio e intatta si levi l'immagine dell'istituto familiare, integra s'esprima la fedeltà all'affetto per la mamma, per il babbo, per i fratelli; l'Antiafrodisiaco è la sublimazione letteraria, inaugurata all'insegna di un'alternativa cinica e beffarda, di un'angoscia profonda dovuta alle delusioni politiche,

culturali e infine amorose incontrate da un adolescente in anni difficilissimi, il 1848 e il 1849: la patria oppressa e negata e insieme il rimorso d'averla mal difesa nel disordine dei moti insurrezionali, gli studi impediti e umiliati, e l'amore, come ultimo rifugio e come speranza di una ritrovata purezza di vita, per un eccesso idealizzante, fallito.

Siamo al cospetto di una condanna confortata dalla certezza semplice, mai lambita dall'ombra del dubbio, della giustezza del proprio atteggiamento. E, in fondo, la manichea posizione mentale di chi crede d'aver subito un'offesa insanabile.

L'autobiografismo potrebbe ancora celarsi anche o proprio in questo, cioè nell'incapacità o nella dimenticanza di creare all'interno del protagonista un varco attraverso il quale lo si arricchisca con intime perplessità, con intermittenti o improvvisi rimorsi. Il protagonista è bloccato nel suo rancore vendicativo ed è proteso nella descrizione sarcastica della giovinetta e dell'ambiente che la circonda. Ci si libera dall'amore dissacrandolo fino al disprezzo dell'oggetto amato. Allo stesso modo, ci si rinnova negli ideali patrii mostrando un se stesso distratto, «abbruttito» da fregole un po' goliardiche proprio durante la tragedia storica del '48-'49, esibendo un rassegnato sdegno per le sorti presenti, schernendo i vaniloqui politici dei salotti borghesi, nei quali, tuttavia, l'unica parola ragionevole di speranza è data dalla perorazione immaginosa d'Incognito, colma di denuncia e precisa nelle sue allusioni apparentemente scherzose.

Tanto fervore di revisione, tanta accumulata sofferenza avevano bisogno d'espressione, da qualsiasi fonte derivasse, comunque dovesse manifestarsi nell'ossessività della memoria, nella velocità cangiante della forma che varia su diversi livelli stilistici non impedita, ma, anzi, favorita da una lingua letteraria e da un'ortografia e persino da un'interpunzione disinvoltamente piegata al proprio genio.

Era, dunque, necessario riversare il tutto nella scrittura - lo strumento eletto - per sfogarsi, per liberarsi, per oggettivare, per allontanare da se ciò che di torbido, di magmatico albergasse ancora per giungere ad un equilibrio costoso, prezioso, sia pur sempre minacciato, sul quale costruire un virile progetto di lavoro, cioè, di diuturno e severo impegno letterario, di morale attiva, di politica attenta e fiduciosa.

Le successive lettere al Magri e al Cassa, dopo il lavacro dell'Antiafrodisiaco, si muovono in questa direzione fino, addirittura, a divenire esortative e quasi precettive nei riguardi del giovane Attilio immerso ancora in ansiose incertezze.

Vi sono due momenti che possono lumeggiare questo processo.
Nelle ultime pagine dell'Antiafrodisiaco è scritto come estremo insulto:

Anonimo - Era allegra, o afflitta questa sera?

Incognito - Aveva gli occhi lucidi lucidi, e un po' torbidetti secondo il solito... e de' bei segni d'inchiostro sotto gli occhi!...

Stracotto - Poveretta, aveva pianto!

Incognito - Quelli sono sintomi di un'operazione più allegra che non è il pianto, e insieme molto più adatta al carattere, ed agli usi della cara Morosina...».

E' il palco del ludibrio finale calcato da una penna maestra e affidato alla voce diversa di personaggi che non ne vogliono più sapere dell'amor platonico «e si attengono al positivo! poiché così finalmente l'uomo? Carne, ed ossa - cos'è dunque l'amore»? Questo linguaggio da farsa per teatri di provincia, per un pubblico di soli uomini durante il carnevale, questa sicura capacità di allontanarsi dalla finzione linguistica di qualità letteraria verso il traguardo di un realismo cinico ed esilarante è una conquista indiscussa raggiunta dal resto dell'Antiafrodisiaco. Eppure è una vena che non ha futuro perché non si fonda su una filosofia ma su risentimenti maschili di grossolana negazione, perché non può attingere per il proprio perfezionamento ad un patrimonio letterario persuasivo (i poeti giocosi frequentati dal Nievo in quegli anni gli avrebbero offerto una ben più sagace lezione, dagli antichi ai contemporanei; perfino il modesto Rajberti).

A distanza di un anno o poco più, il 30 giugno del 1852, il Nievo scrive al Magri:

Potrei scrivere sillaba per sillaba il dialogo con cui preludiammo alla prima visita ch'io feci a S. Giovanni la mattina del 28 Dicembre 1848. Se fossi franco disegnatore vorrei tracciarti la positura della Matilde che prima e sola trovammo nella cameretta a sinistra appena dentro dalla porta. Lavorava in un pajo di calze, le punte delle sue rosee dita escivano da un pajo di guanti tagliati apposta all'ultima falange per maneggiare i ferri più speditamente; la vestivano un abito di mussola color canna, e un fazzolettino nero che le riparava il collo salendole fin sotto il mento. Levossi in piedi, e ne salutò con quel pudico movimento degli occhi, in cui si dimostra il grande merito di lei, la bontà d'un angelo - Questa vignetta che ti ho schizzato la ho scolpita in testa: ella è un melanconico rimorso che spesso mi richiama al passato e al pentimento. Non so s'io abbia amato Matilde, non

so s'io mi abbia meritato il suo odio o il suo disprezzo - so peraltro che darei dieci anni della mia vita per poter cancellare dalla mia memoria quel momento ch'io feci a me stesso questa confessione - non l'amo più! - so peraltro che i sarcasmi con cui volli soffocare i miei rimorsi l'anno passato mi si son fitti nella testa come chiodi roventi - so peraltro che se egli è vero ch'io non ho mai amato Matilde, è pur vero ch'io non amerò più nessuna altra donna.

Chi mi assicurerebbe che amandone un'altra io non dovessi fare un'altra infelice! Sono in diffidenza con me stesso; perciò vivrò sempre in diffidenza cogli altri -

(Segue un accorato addio alla giovinezza). Non si poteva dir meglio sul piano di una raffinata e morbida ritrattistica e soprattutto di una contrizione liberatrice che si leva da tale raffigurazione recuperata da una memoria ancora tersa e ferma. Né meglio si poteva accennare, in una sorta di autoanalisi ante litteram, le ragioni nascoste di una diffidenza verso se medesimo che si rende, alla fine, come una grande, amara, raggiunta saggezza. Qui l'equilibrio è conquista, anche se è intriso di sofferenza. E da qui, o da poco più oltre, comincerà il controllo discreto di se stesso, il sottile occultamento, anche epistolare, dell'uomo Nievo. [...]

SERGIO ROMAGNOLI

da I. Nievo *Antiafrodisiaco* per l'amor platonico, a cura di S. Romagnoli Napoli, Guida, 1983.

Il barone di Nicastro di Ippolito Nievo

Il Barone di Nicastro è stato fino ad oggi oggetto di poche impacciate proposizioni. Il genere cui appartiene del resto è sempre vissuto da noi di innesti e trapianti difficili: una coitivazione di serra, nelle vicende di una cultura e di un pubblico porosi alla retorica dei sentimenti e del gesto quanto impermeabile a quella della ragione critica e dell'ironia. Il Nievo stesso, a giudicarlo di lontano, dai manuali, sembra più un padre adottivo che un padre naturale per questa sua straordinaria invenzione, che al culmine di un decennio sabbatico (in un grigio eppure emblematico 1857) pareva semplificare in una trasparente parabola o apologo la sua critica del disarmato idealismo quarantottesco (e forse d'altri idealismi successivi) segnalando una parziale eclissi di illusioni circa le funzioni taumaturgiche di quella che, in altri dopoguerra, fu definita «la battaglia delle idee»: mentre in controtuce, in un pronostico più ambiguo, restava sigillato il progetto di un'altra storia, apparentemente meno esposta al disinganno, che in quegli anni si andava preparando, col trasferimento di mandato dalla ragione dei popoli (interpretata e guidata dagli ideologi) alla ragione degli stati (interpretata e guidata dai funzionari). In un certo senso, la novella o romanzo satirico può sembrare anche un appello ai confratelli intellettuali, un richiamo a ritrovare quelle ragioni di prassi e d'organizzazione che sole avrebbero potuto invertire o correggere un temuto corso dei processi; e riproporli ancora una volta come mediatori e protagonisti tra bisogni reali ed egemonia ideale, contro l'incombente ottundimento, l'oscura repressione degli uni e depressione dell'altra.

Come l'eroe delle Confessioni, Carlino, imminente portavoce della stessa richiesta, anche il barone di Nicastro esordisce da un mondo senza storia, cristallizzato in una ripetizione rituale di costumi; da un mondo per antropologi più che per storici, da una società che, secondo la formula di Lévi-Strauss, sembra tornata fredda, impigliata nel vecchio alveo di un fiume deviato. Come per Carlino, anche per Camillo di Nicastro il primo passo consiste nel varcare l'argine che fa da muro, che siano le terre acquitrinose tra Fratta e l'Adriatico e la cintura isolante del Tirreno, tra l'isola di Sardegna e il continente. Con la differenza che mentre il primo (eroe di un progetto) compie la sua iniziazione alla storia con la storia stessa, facendo della scoperta della natura il primo ingenuo tramite ad essa, il secondo (eroe di una disdetta) parte verso la storia ormai quarantenne e sovraccarico di dottrina naturale invece che di sentimento della natura: per cercarvi la

verifica di una teoria del mondo nata fuori di lui, nel limbo di vecchie pergamene. A prima vista, perciò, il profilo a contrasto delle due opere contigue è netto:

in un caso, la vicenda di una educazione sentimentale che cresce «con l'azione dei tempi» e matura in direzione storicista nell'alternanza accettata «di bene e di male», identificando la propria vita «ad ogni altra cosa umana»; nell'altro, quella di una diseducazione filosofica, di una teoria astratta dei valori, che si consuma, si smonta urtando testardamente contro il reale, fino a rifugiarsi dove era partita, nell'alvo sempre più infecondo di una tradizione già orgogliosa, sentita infine come rassegnazione, come rinuncia. Il legato testamentario di Carlino è una società parzialmente modificata e da modificare, il legato del barone una scettica apologia del bel gesto («operare, se i tempi lo consentono, grandi e generose cose per sentimento estetico»), il ribaltamento nichilista del proprio antico motto araldico (Pesare e pensare - «Pesar poco, pensar nulla»), chiuso però nella stessa logica rarefatta di protagonismo, nella stessa coscienza di privilegio, che può tradursi in contemplazione oziosa («e cercar il resto nelle nuvole»), in una fuga un po' fatua verso altri orizzonti [(cercare il resto) «a Parigi, dove qualche cosa si potrebbe trovare in barba al Misogallo»] e perfino in una prassi edificante, mossa dal gusto solitario di rovesciare il verso delle cose mondane, dei comporta. Lenti collettivi («fare il bene e fuggire il male per ispirito di contraddizione»).

Difficile, a questo punto, sottrarsi al dubbio che la stirpe dei baroni di Nicastro (col loro ultimo rampollo) adombri nel racconto la vicenda irrisoria di un lungo ciclo di intellettuali italiani, tra fine Seicento e 1848: il bisavolo, seguace di Democrito, l'avo seguace di Eraclito, il padre seguace del Santo Rosario, per i quali era stato prima troppo presto, poi troppo tardi per uscire dalla biblioteca avita a saggiare «il valore degli uomini e delle cose», hanno tutta l'aria di simboleggiare (malgrado lo sperimentalismo dei loro motti araldici) un vasto arco di pensosa astensione, dai proto-illuministi ai rimpeccatiti sudditi della Restaurazione. E allora Il barone di Nicastro sarebbe sì anche il racconto di come l'ultimo di loro, quasi per caso, sia riuscito a compiere finalmente un viaggio dalla teoria alle sue incarnazioni (che sicuramente furono o sono in qualche luogo, se è potuto nascere il riflesso ideale della loro esistenza): ma principalmente è il racconto di come l'ultimo loro feticcio teorico (l'ambiguo pitagorismo di Camillo, evidente simulacro di molta malintesa dottrina dialettica) sia riuscito a deviare una ennesima occasione di impatto reale tra loro e la storia. Il pitagorismo del barone è insomma la versione esoterica e specialistica

di un inguaribile platonismo, attributo ereditario della stirpe, con tutte le sue varianti stagionali. Anche se, a cercare la «quiete conciliativa del terzo termine» o il «trina perfectum», lo spinge una teoria delle idee apparentemente più aggiornata, colorita (dice il Nievo) e forse sottilmente identificata da «tutta la copia, il fervore e la facondia di un filosofo meridionale»:

Vi dirò, - riprese indi a poco don Camillo. - Sì, è vero, nel mondo trovai finora la contraddizione del male col minor male o, come dicono Pitagora e il barone Clodoveo mio rispettabile avo, il binario senza complemento, l'oscillazione fra due termini senza la quiete conciliativa del terzo. Ma se no 'l trovai finora (badate che ho visitato soltanto Genova, la Spagna, Tunisi, Costarica e gli Stati Uniti) confido di essere più fortunato in seguito, poiché (argomento io) questo accordo finale, questo trina perfectum, Pitagora e il baron Clodoveo hanno potuto pensarlo. Ora il pensiero è un ideale, cioè un riflesso o un astratto del reale, il quale non avrebbe potuto separarsi dal suo intero o essere astratto dalla concezione, o più chiaramente essere concepito, se egli già prima realmente non esisteva. E così del pari, se gli ha una volta esistito, deve tuttora esistere poiché il perfetto è incorruttibile...».

Alla sortita del barone attribuiamo (malgrado alcune contraddizioni nella cronologia interna) una data, non apertamente indicata ma suggerita nei modi generici e perciò beffardi di un vago tempo di favola: è intorno al 1848 che Camillo si scuote di dosso la polvere della biblioteca per approdare al mondo. Qui si incontra, un po' alla lontana, il primo modello nieviano, che è naturalmente (per l'occasione di una simile sortita) don Chisciotte. Chisciottismo e candidismo sono in effetti due fondamentali archetipi della vicenda, come cecità idealistica ed ingenuità sono gli attributi dominanti di questa straordinaria silhouette di «antenato» che, al pari di alcuni antenati di Calvino (suoi discendenti diretti anche in linea letteraria), sembra muoversi ancora in polpe e parrucca, più che nelle severe redingotes di mezzo Ottocento. Di quelle polpe settecentesche (ma rousseauviane più che diderotiane) Camillo è certo un singolare erede, come la sua mente è un condensato o un precipitato caotico dei loro valori più astratti, della loro razionale utopia.

Il barone muove dunque da dove Candido concludeva il suo itinerario. La Sardegna è l'equivalente di un'orto sul Bosforo, un riparo naturale dalla storia. [...] Ma chi parte da questo luogo separato, me-

tafora di molte solitudini utopiche, di fervidi laboratori del diritto naturale e insieme di oggettive e soggettive resistenze alla prassi sociale, non è un novello *Candido*; è semmai una pericolosa miscela di *Candido* e di *Pangloss*, con tracce chisciottesche, gulliveriane e infine (per non saltare che attraverso gli archetipi più solenni) con qualche venatura di *Didimo*, nel finale.

Dopo aver tanto atteso, il genio della stirpe sceglie dunque un anno scomodo e addirittura inopportuno per spedire il proprio ultimo, metafisico tralcio in un viaggio, più che d'istruzione (il barone è ovviamente istruttitissimo), di verifica e di consacrazione, in un'inchiesta fondamentalmente auto-apologetica. Ma nella ferrea legge genetica della casta, che di rinvio in rinvio aveva addormentato tutti i precedenti baroni nel grembo del loro maniero e della loro nobile astensione da ogni pratica del mondo, proprio in quest'anno doveva verificarsi il disguido che avrebbe concesso all'ultimo di loro di vincere la sua «nobile guerra col tempo» e di catapultarsi verso la prova del nove del proprio cabalistico teorema, in compagnia d'un vecchio servo, Floriano, fac-simile appiattito (ma non del tutto ricalcato) di *Sancio Panza*.

La facile suggestione delle circostanze avrebbe quasi imposto uno scontro immediato tra lo stralunato eroe e i fervori, le lacerazioni, le battaglie del tempo. Ma l'ultimo Nievo è uno scrittore assai più problematico e anti-retorico di quanto comunemente si creda: gli fa trovare allo sbarco una terraferma immobile, una società a prima vista indatabile quanto lui, popolata di cortigiane travestite da dame, di gaglioffi, di falsi filantropi, di virtuosi apparenti, di subalterni pigri, corrotti dagli idoli del lusso; quadri viventi sottratti al gran bazar settecentesco del picarismo romanzesco e teatrale. E in fondo è anche forse uno dei giochi che Nievo conduce col proprio predecessore e qui antagonista (nonché con una parte insopprimibile del proprio giovanile protagonista): lasciarlo col suo candore filosofico di fronte ad una realtà cui è stato preventivamente sottratto ogni segnale anche potenziale di mutamento, ogni fermento che non sia vecchio bluff uguali poteri, ogni voce realmente dissonante; di fronte ad una società che ha perduto o non ha mai trovato le sue rivoluzioni, ritagliata dalle illustrazioni di un libro di viaggi e costumi domestici o esotici, di frivolezze turistico-avventurose alla *Phileas Fogg*. L'immagine che in definitiva merita la svagata e libesca sufficienza di *Camillo* e dei suoi avi, la loro astinenza dalla prassi: ma anche (e qui l'apologo si oscura) quella che da noi il grigio 1857 poteva suggerire ai delusi del '48, alle sue anime belle smarrite nel riflusso.

Comunque, è su questa immagine che Camillo intende applicare (come uno smisurato compasso a tre punte) la dottrina ermetica del numero perfetto, la dottrina del tre (con la quale si proponeva tra l'altro di dare una risposta per le rime alle ultime parole di Bruto e d'altre più recenti vittime dell'insano dualismo). Per quanti hegeliani e quanto hegelismo nostrano possa trovarsi dissimulato dietro questa remota superstizione ereditaria, nulla prova esplicitamente che nell'aggiornarla egli sia giunto neppure a percepire concetti hegeliani.

Sommaria informazione del Nievo forse: a meno che non abbia voluto affermare proprio questo di alcuni consanguinei del barone, che la loro interpretazione della sintesi (ovvero, direbbe Camillo, degli «accordi dialettici») era pericolosamente più vicina all'idea di perfezione e di immobilità che a quella di superamento e di trasformazione. E la loro dialettica più tragica e teologica che epica e storica: al massimo, più kantiana che hegeliana.

Contro questo possibile doppio fondo della favola si intende meglio, anche se ancora parzialmente, perché Nievo non abbia fatto incontrare Camillo di Nicastro con la storia del 1848: una rivoluzione, per quanto così complessa nei suoi volti (Parigi, in quegli anni, non era certo il frivolo paradiso dell'Académie e della centralisation), sarebbe apparso un evento microscopico, un superficiale turbamento ai rigori metafisici del barone; o, al massimo, la riprova di quanto la società avesse bisogno di comprimersi e richiudersi entro l'aurea legge del tre. L'assenza, nella lunga novella, di quell'anno emblematico, significa tra l'altro anche questo: che tra alcuni intellettuali e i mutamenti storici c'è una così radicale idiosincrasia, che possono oltrepassarli senza sfiorarli, e potrebbero addirittura attraversarli senza urtarli, come i fantasmi traversano i muri. Poiché non li riconoscono quanto li sognano, non ne colgono neppure l'evidenza materiale; e possono nominarli soltanto quando li ritraducono in categorie, modelli teorici, astrazioni più o meno teologiche.

Ma non possono però non viverli del tutto, non produrne e riprodurne almeno qualche contorto frammento; non possono non vederli, per quanti diaframmi annebbino lo sguardo e impediscano il riconoscimento. E vedere è una parte embrionale del riconoscere.

Anche Camillo è costretto a vedere: il suo giro del mondo è anzi una raccolta di «visioni» (ma anche di dure esperienze soggettive, di violenze, di inganni, di falsificazioni) che lentamente assottigliano, consumano la sua riserva di «valori»: sicché alla fine la sua ricerca del luogo in cui per legge ermetica sia finalmente scattata la conciliazione trinitaria d'ogni dualismo, lo riconduce al suo castello tanto incredulo

e nichilista quanto era ingenuo e onnisciente alla partenza. Avendo perduto, per di più, anche la sola unità che possedeva: quella del suo corpo. L'aerostato con cui atterrerà rovinosamente sulla piazza del paese (da dove poteva tornare, se non dalle nuvole?) trasportava infatti un «barone dimezzato», le contraddizioni del mondo han voluto ovunque la loro parte, non solo della sua coscienza sempre più rattappita, ma delle sue membra, sparpagliate pei sette mari, dove lo ha portato la sua inchiesta: affinché in immediata traduzione fisico/simbolica fosse sancito anche sul suo povero tronco il fallimento delle mediazioni utopiche. Separato da una metà di se, scompaginato nell'unità per aver voluto giungere al regno mitico della trinità saltando disarmato sopra l'inferno della dualità, il barone di Nicasastro sarà il rassegnato emblema di quanto il mondo sia irriducibile all'idillio metafisico, alle idee guida, al governo «naturale» dei valori, al progressismo indolore. [...] Il punto più alto della critica alla ragion democratica che si esercita attraverso il suo sguardo di ortodosso beffato, nel romanzo si attinge quando il suo periplo lo porta a contatto con quella democrazia americana con la quale si erano identificati tanti sogni rivoluzionari europei, nei primi decenni del secolo. Sembrava ovvio quasi a tutti allora (tra miscugli di rousseauvismo, di puritanesimo anglosassone e di teoria generale dei lumi) che una società trapiantata lontano dal centro storico dell'infezione, in una terra vergine, avrebbe potuto liberarsi per sempre d'ogni retaggio opprimente, rigenerare la storia e fondare il dominio delle ideeguida, anche attraverso un nuovo rapporto con la natura. Per quanto molta pubblicistica democratica, in Europa, avesse da tempo iniziato la corrosione e l'inversione del mito, Camillo è tanto ignaro di questa ennesima caduta, che finirà per veleggiare verso la terra promessa della libertà e della virtù sulla tolda di una nave stipata a sua insaputa di schiavi. La New York in cui più tardi approda è già, sostanzialmente, Wall Street, il luogo dove pionierismo, indipendenza, libertà di impresa, rappresentatività popolare, eguaglianza dei diritti (i valori di cui risuonava la cupola del parlamento a Washington) si traducono in spregiudicatezza politica, in teoria imperialistica, in sfruttamento del sottosviluppo, in apologia (allora) dei più grossolani ma efficaci principi d'accumulazione e di accentramento. Ed è qui che Nievo muove un passo verso l'ombra in cui lo smarrito Camillo comincia a dibattersi; un passo verso la sua coscienza fraterna.

L'America è troppo piena di prassi e di pragmatisti puri, troppo presto sdebitati con la teoria, perché possa avere un senso addebitare soltanto al parlato eroe e alla sua tenue pratica del mondo l'incom-

prensione, il rigetto che gli provoca ciò che vede e sente. Non è certo questa la prassi di fronte alla quale un intellettuale come Nievo potesse chiedere duttilità o mediazioni; per quanto protetto dai diaframmi dell'ironia e della pre-scienza, il contraccolpo che gliene deriva lo sposta sempre più vicino alla goffa silhouette del suo eroe, che nel frattempo continua a chiedere qua e là notizia dei suoi valori, dispersi come frammenti di un insolubile puzzle, a galleggiare sul dilagante colonialismo dell'ex colonia.

Anche Camillo fa un passo verso Nievo, quando scopre che «le sue stesse virtù... gli si rivolgevano contro a squadrargli le corna» (ed. cit. pag. 526) e sospetta infine faustianamente «che vi siano due vite; l'una piena di ragioni e di sogni che si pensa nelle biblioteche, l'altra ispida di contraddizioni e di verità che si agita pazzamente nel mondo» (op. cit., pag. 527). Tutto questo mentre (dopo aver visto sbarcare in Carolina gli schiavi che erano stati acquistati col suo inconsapevole contributo), naviga verso Costarica praticamente prigioniero della stessa nave negriera che ora, simbolica continuità nella varietà degli usi, va a rifornire d'armi un noto mestatore e avventuriero nord-americano indaffarato laggiù ad accendere la miccia di alcune contro-rivoluzioni, col segreto beneplacito del Congresso. Il suo colloquio col generale Walker, avo e capostipite di molti successivi benefattori del Sud-America (CIA compresa), va riportato per intero, con molta cura nel citare la fonte, perché la descrizione e l'analisi che ne emerge dell'imperialismo statunitense, l'indicazione delle sue tecniche preferite, può passare per un falso manipolato ai nostri giorni:

- Caro generale, - gli disse una bella mattina, quando si stimò forte abbastanza da sfidare l'avversario nel campo della logica, - l'America è il paese della libertà, ora perché vi salta il ruzzo di sconquassarla con una fazione, la quale, scusatemi, ne' nostri codici antiquati si chiamerebbe una rapina a mano armata?

- Caro cittadino, - rispose Walker: - voi non ignorate che vi sono due Americhe, l'una libera, e l'altra schiava, e che io vengo a nome della prima per liberar la seconda.

- Adagio col discorso, - soggiunse il barone, - come volete recare la libertà agli altri voi che avete la schiavitù in casa?

- Anche questa è una capocchieria, - riprese il generale, - noi abbiamo in casa la schiavitù negra e di mezzo colore, il che non toglie che non ci corra obbligo d'insegnare la libertà ai bianchi; e gli Spagnuoli dell'America meridionale sarebbero bianchi se...

- Se non fossero bruni, - intromise don Camillo.

- Se stessero meno esposti al sole, - continuò l'altro pacatamente.
- E codesta strana libertà volete loro insegnarla per forza? - chiese il barone.

- Nel mondo vi sono saggi ed ignoranti, - rispose Walker; - e a quelli per diritto naturale si spetta di educar questi, se anche questi per cocciutaggine non ne vogliono sapere.- E li educate coll'assalirli, col taglieggiarli, coll'ammazzarli? - Egli è un mezzo eroico, d'effetto sicuro. - E se li ammazzate tutti? - Resteremo noi.

Il barone rimase a sua volta con tanto di bocca, che mai non gli era occorso contendere con un filosofo pratico di tanto valore.

L'ingenuo Yankee non parve accorgersi di cotal meraviglia, e riprendendo dopo breve pausa il filo del discorso:

- Alla peggio e alla meglio, - continuo, - faremo degli Spagnuoli quello che costoro fecero delle tribù paesane. Lo credereste che son ridotti a tanta infingardaggine, da pagare un paio di stivali quattordici colonnati, piuttostoché conciarsi in casa un brano di pelle, e cucirla e risaldarla con due braccia di spago?... La ficaia che non dà buon frutto si taglia per arderla, caro signore. Una delle due!... O i Costaricani s'accontentano di lavorare, e noi ci staremo contenti dei guadagni che ne proverranno ai commerci dell'Unione, o intendono poltrire come grandi di Spagna, e noi entreremo al loro posto per fare qualche cosa di meglio.

- Filosofo Walker, - disse costernato il barone di Nicastro; - voi siete un Ercole, voi scompigliate con un calcio tutto il divino sistema di Pitagora; Milone che ai giuochi olimpici lanciava il disco lontano cinquanta stadi era meno robusto di voi!

Ciò dicendo il povero ideologo europeo si rifece al mare e salì sul trabaccolo: là si consolava pensando che forse gli avvenimenti avrebbero dato il torto ai feroci sillogismi del filibustiere. Ma appunto il giorno seguente l'esercito costaricano si divise in due partiti; due generali fomentarono quella discordia per pescare nel torbido, e Walker più furbo di ambidue, saltando loro addosso co' suoi masnadieri, volse a suo vantaggio quell'intempestiva dissensione. I Costaricani furono poco meno che disfatti, i due generali corsero più che di trotto al Congresso della Repubblica- cadauno apportatore della triste novella e d'un'accusa d'alto tradimento contro il compagno, il Congresso fu pronto esso pure a separarsi in due fazioni; alla sconfitta dell'esercito successe l'interna confusione Walker si sfregolò le mani lusingandosi di pascere, vestire e saccheggiare, ben presto a profitto degli Anglo-Americani, gli Americani Spagnuoli. Don Camillo co' suoi pronostici rimase anche quella volta con tanto di naso, e il capitano del trabaccolo

comandò di sciogliere per Nuova York, ove sperava farsi pagar salato dai partigiani di Walker l'annuncio della vittoria.

Il gioco del generale Walker, la sua implacabile logica di dominio, troverà soluzione non episodica proprio a New York, dove alle proteste di Camillo, severamente multato per esser stato sulla nave che recava armi all'avventuriero, uno strano giudice, un po' filosofo e un po' mercante, fornirà una illuminante risposta:

- E perché - soggiunse il barone, - perché mi sarà imputato a colpa l'aver passato qualche ora di ciarle con un venturiero, che gode a quanto sento le simpatie di questo medesimo governo?

I giudici si guardarono l'un l'altro, e un solo fra essi che digeriva malamente il latino avvicinandosi a don Camillo:

- Piano, - gli soffiò nell'orecchio; - piano, che l'Europa non ci senta. Ma le dirà in confidenza che il governo di Washington ha due politiche: l'una aperta a tutti, diplomatica, susurona e fanullona che biasima l'impresa di Walker e taglieggia i suoi fautori; l'altra sotterranea, anonima e sordina che favorisce il suddetto Walker, adoperando a ciò anche le multe percepite.

Il fornitore di questi ragguagli, che è poi lo stesso interlocutore cui Camillo esponeva la propria teoria del trina perfectum, riportata più sopra, è un personaggio importante nel racconto: colui che non solo introduce il barone ai misteri di New York, ma che gli offre anche la misura più completa di quello strano miscuglio di empirismo, di cinismo, di mercantilismo che sarà tra i connotati sotterranei del pragmatismo dei gruppi dirigenti americani, come la disperazione sulla sorte dell'anima era stata al fondo di una certa genesi della spirito borghese, in area protestante.

All'idealistico barone, sconvolto da una città piena solo di «negozi e contratti, contratti e negozi», egli offre la più alta giustificazione teorica possibile di quella prassi:

- Tutto sta che troviate il trinato perfectum di cui andate in cerca, obbietto il giudice. - Sì, è il salto dell'asino. A mia veduta le cose umane sono zoppe, imperfette e doppie come cipolle, ma nessuno raggiunge quell'accordo triplice e finale. Due, per esempio, sono i poli del mondo; perciò il mondo gira traballone che ci fa perdere ogni pazienza. Due sono i sessi degli animali, onde la guerra è divenuta fre essi necessaria più dell'amore. E per parlarci più specialmente dell'uomo,

esso ha due gambe, colle quali giungile e sgiungile egli lavora molto senza mai arrivare proprio dove vorrebbe; ha due occhi, l'uno che vede, l'altro che stravede; due orecchie, delle quali l'una è fatta per lasciar vaporare quello che raccoglie l'altra; due mani per bastonarsi e contrariarsi vicendevolmente; due ginocchi per frusciargli sui pedestalli della dea Venere e del dio Mammone due mascelle per divorar la parte ai vicini di destra e di sinistra, due spalle capaci di addossarsi animosamente ogni furfanteria ben pagata, due natiche da offrire allo scudiscio purché si tenga la mangiatoia, due...

- Per carità non vi incaponite nella vostra dimostrazione anatomica!... sciamò pudicamente don Camillo. - So dove andreste a cacciare e so che vi hanno filosofi i quali ci consentono la facoltà generativa solo per metter al mondo dei vigliacchi e dei piagnoni!... Un certo nostro Leopardi (che del resto la sapea più lunga di molti celebri inglesoni e celeberrimi francesi) ci è cascato anco lui, quando ad una sua sorella prossima a maritarsi scriveva:

...miseri o codardi Figliuoli avrai...

- Miseri eleggi! - suggerì l'Americano.

- Tu quoque? voi pur la sapete quella divina, quell'immortale, filosofica poesia? - sdamò palpitando il barone.

- Non la so, ma l'indovino, - rispose l'altro modestamente.

- Allora, secondo me, indovinate male.

- Forse, caro barone, poiché del resto l'uomo ebbe pur troppo da natura due facoltà diversissime: l'intelletto e la volontà: e se colla prima antepone l'onorata miseria alla comoda vigliaccheria, sovente anche colla pratica della seconda capovolge la teoria della prima.

guadagnandosi il titolo, non del tutto immeritato a intendersi bene sul termine, di «materialista fracido» e di bestemmiautore «della bontà originale degli uomini». t a lui che si ripresenterà, irriconoscibile, la smozzicata carcassa del barone, dopo cinque anni di traversie e di torture attraverso il globo; è nel suo orecchio che si riversa la storia di quella odissea: e sarà infine lui ad infliggere l'ultimo colpo all'onore dell'irriducibile Camillo, tentando di alleviare la sua disperazione con l'offerta di una ricca compartecipazione in un commercio di cotone e di guano. Secondo la «comoda filosofia» che gli consentiva «di guadagnare dei dollari nel commercio dei cotoni e di sputar sentenze in tribunale», cioè di capovolgere la teoria «della onorata miseria» (dove miseria sta leopardianamente per infelicità) con la pratica della «comoda vigliaccheria». Ma per quante guerre del pepe e d'altra «cagion qual sia ch'ad auro torni» abbia visto, anche nell'altra riva «dell'Atlan-

tico mar, fresca nutrice/di pura civiltà», Camillo è ancora tutt'altro che rassegnato a lasciar «galleggiare ardir protervo e frode, con mediocrità...» e ad abbandonare sul fondo «valor vero e virtù, modestia e fede/e di giustizia amor», «afflitti e vinti». Non finge neppure una Palinodia, come il vate cui la sua ragione dialettica si era ribellata invano; e si scaglia sullo strano filosofo morale («filosofo da guano», nell'ultimo scambio di opinioni) facendo atto di brandire la spada. Poi si allontana sdegnosamente verso l'imbarco zoppicando sulla stam-pella.

GIANCARLO MAZZACURATI da Forma & Ideologia Napoli, Liguori, 1974, pp. 271-90

La passione civile nelle «Confessioni d'un italiano»

Nel dicembre del '57 il Nievo scriveva le prime pagine delle Confessioni, e in otto mesi, trascorsi tra Milano, Colloredo e il Mantovano, l'opera era compiuta. Ormai da vent'anni le Confessioni sono tornate al loro vecchio titolo, hanno abbandonato quello prudente, se non vile, di Confessioni d'un ottuagenario; esso piacque ed alcuni vi sono ancora affezionati. Ma l'unico vero titolo, non solo perché dato dall'autore, ma perché anche veramente rispondente allo spirito del romanzo, è *Le Confessioni d'un Italiano*. E, si badi, tale titolo mette l'accento anche su quelle parti che, artisticamente dubbie, si sorreggono però nella moralità e nella passione patriottica, anch'esse strumenti essenziali all'unità del romanzo. In effetti, giunti al ventitreesimo ed ultimo capitolo, s'avverte che il Nievo ha voluto, nella varietà della vicenda e nella lunghezza del racconto, narrarci la faticosa e avventurosa affermazione di italianità di un uomo nato in un lembo italiano quando ancor l'Italia non era. S'avverte che il Nievo ha voluto, dopo il ritorno di Carlino da Londra nella Venezia ancora austriaca, non ricominciare il romanzo, non aggiungervi l'appendice - o, se si vuole, un'ennesima appendice -, ma ha voluto, dopo la fremente nascita dell'Italiano tra le glorie e le sconfitte napoleoniche e i patiboli partenopei e la borghese burocrazia della Repubblica e del Regno italici, rappresentarci la naturale e morale conseguenza di quel fenomeno storico, cioè la famiglia italiana fondata su quel nuovo sangue. Famiglia ancor costretta a tributi di smarrimenti e di sangue per la patria nascente.

Felice invenzione, generoso proposito che avrebbe dovuto darci il romanzo nazionale. Di qui tante ricchezze e anche molte divagazioni artisticamente inutili, ed eccessi. Tuttavia le Confessioni "sono un libro ben temperato, e le disuguaglianze di esso sono soltanto tecniche, non compromettono la sostanziale unità, che è quella vera e sola, quella che vien dall'unità d'ispirazione".

Possiamo far nostre anche altre parole di Riccardo Bacchelli: "io per me non conosco libro in cui la storia di una passione, di quella malattia del sangue e dell'anima che è tanto piú cara e preziosa della salute, sia cosí naturale e cosí fatale nelle sue origini, germinate quasi colla vita nell'infanzia, e coi primi sentimenti, col sorger primo della coscienza e della riflessione, e nei suoi annosi andamenti". E certamente la storia dell'amore per Pisana non sta a sé, non è isolabile dalla storia di Carlino italiano. I primi inconsci e nebulosi sentimenti dell'infanzia, i contrasti tra la passione e il dovere e la dignità nella giovi-

nezza s'intrecciano e si svolgono sul cangiante sfondo del quadro: dal vecchio mondo di Fratta - ove tutto è cadente e solo verdeggia l'idillio tra i due bambini, questi pieni di vita, irrequieti, capaci di sensi generosi, di capricci e di fole, quello grave e ridicolo, e lento e sopravvissuto a se stesso e alla sua funzione - si passa al crollo senza solennità d'una Repubblica durata nei secoli, e la cui morte fa soffrire più di tutti proprio coloro che per primi la sentirono ineluttabile e la augurarono. Così la morale straordinaria in cui vive quell'amore dalla fuga di Carlino da Venezia al suo matrimonio nel Friuli con l'Aquilina, s'accompagna al periodo straordinario di rischi e d'avventure nel Partenopeo, nel Genovesato, e nelle intendenze della vasta Repubblica Cisalpina e poi Italiana.

Quell'amore diverrà dolente e corrugata e infine tutta spirituale passione nell'esilio londinese. Amore di natura foscoliana, in cui patria e donna si uniscono, ma senza idealizzazione, anzi consapevolmente espresso con le sue torbidezze e con una sensualità non meno intensa perché pudicamente rappresentata.

Molto si è detto intorno a Pisana, molto si è scritto intorno al mondo di Fratta [...]. La poesia delle Confessioni è già tutta lì, in Pisana bambina, nel paesaggio e nelle voci del Friuli settecentesco; il resto del romanzo prolunga quel meriggio poetico. A tratti la luce artistica s'attenua, perde splendore, s'offusca; ma il vigore non viene mai meno. Le bassure, le fontane, i rivi, le lagune, le nebbioline d'una campagna grassa e alberata, i viottoli e le strade campestri; le fiere dei villani e le grottesche "mostre" delle cernide (quasi ritorni a toni che furono già del Folengo e del Ruzzante); il castello di Fratta con la sua scacchiera a mezza partita di fumaioli e la piccola folla di conti, di baroni, di cancellieri, di monsignori e cappellani e pievani, di cavallanti, di armigeri, di fattori, di cuoche e di sguattere, sono immagini e quadri a lungo vissuti nella mente dello scrittore e che si appale sano nelle pagine con una naturalezza che sa di necessità. Si è parlato di un tono caricaturale un po' troppo insistito nella rievocazione del mondo di Fratta, e, d'altra parte, di una pensosità nieviana straordinaria, veramente da vecchio per un giovane ventisettenne. La rievocazione del mondo di Fratta è invece chiaramente il frutto di un animo giovanile, dove non c'è lode di tempo passato, in cui domina il sorriso superiore di una generazione di nipoti che si china sulla infanzia dei nonni; e l'ottuagenario è un espediente, un'immagine pratica per poter svolgere, partiti da una lontana società oligarchica, il filo di una storia che si vuole quanto più è possibile far giungere sino a tempi immediatamente contemporanei. Lasciamo stare la saggezza della vecchiaia,

che nelle Confessioni non c'è; e quando c'è, è divagazione prolissa. La poesia del romanzo è tutta giovane; anche se certamente saggia, come fu saggio l'uomo Nievo fin dall'adolescenza. Non si può esprimere una passione così fresca e conturbante come quella di Carlino e di Pisana, se non si è giovani con nel petto sangue ancora in rivolta, non si può rappresentare un personaggio sempre pronto a correre con la spada in mano là dove la passione patriottica lo esige, se la patria non parla ancora più al cuore che alla mente. E non la patria, ideale astratto e retorico, ma patria di popolo da sospingere a civiltà.

SERGIO ROMAGNOLI

da *Ottocento fra letteratura e storia* Padova, Liviana, 1961, pp. 72-74

Memoria e azione nelle «Confessioni»

Non è difficile vedere nella trepida adorazione del Nieveo per la natura, nell'intuizione della vita come divenire di forze naturali liberamente convergenti in un ideale supremo di bontà, un'inconscia reazione alla sottile suggestione leopardiana; e non sarà necessario riconoscere nel poggio sfolgorante di luce nell'incendio del sole che tramonta un'antitesi lirica dell'"ermo colle" per riconoscere che tutte le Confessioni arse da una fede incrollabile nella vita e nella natura, da una febbre d'attività che preclude all'autore persino la possibilità di ripiegarsi con senso commosso e nostalgico sul proprio passato, ci si offrono come antitesi dello scetticismo leopardiano, che imprecando alla natura, isterilisce la vita: ma tale antitesi non regge al confronto di quella profondità colla quale il Leopardi immedesima al sentimento l'esperienza dialettica del proprio pensiero, facendone vita e poesia, e sarebbe assurda se si traducesse in un confronto di valori artistici.

Nieveo guarda sempre dinanzi a sé. C'è nella sua arte una sostanziale incapacità di riflessione.

Fu notato che dalla rappresentazione del mondo di Fratta è assente un senso di vera nostalgia. L'osservazione è perspicace, ma va approfondita. Può indurre a un'immagine falsa di quella rappresentazione il rilevarne il tono caricaturale quasi costante; in realtà questo accento, nel quale riecheggia con maggior insistenza il motivo manzoniano, non va oltre la superficie e giova soprattutto a dare una disposizione e un colore ai particolari. Va isolata invece la vera natura di ciò che nella rappresentazione costituisce elemento essenziale e non decorativo, per osservare come ad un senso di ferma obbiettività nel sottolineare lo spegnersi e il disgregarsi di quel mondo, corrisponda un senso dinamico e attivo delle forze che vi fermentano, che vi si maturano, che se ne liberano per offrirsi a un nuovo destino. Quel mondo insomma, nonché vivere come lirica rievocazione, vive come una realtà che lo scrittore lascia dietro di sé: tant'è vero che quando vi ritorna, in persona di Carlino Altoviti, maturo d'anni e ricco di disingannata esperienza, i ricordi non gli suggeriscono patetici abbandoni e il passato rivive soltanto per quanto rientra nella sfera del suo presente. "Il passato è dolce per me, ma il presente è più grande per me e per tutti". Non vogliamo dire con ciò che questa nostalgica contemplazione del passato egli volutamente si precludesse, o che gli fosse da precise disposizioni letterarie negata:

essa affiora anzi qua e là espressamente dichiarata con calore di

lirici accenti, ma costituisce nel suo temperamento un motivo secondario.

Ne può far fede il disagio evidente che lo coglie quando incalzando la foga degli anni, è costretto a balzare innanzi al suo racconto per riassumerlo e ricapitolarlo invece di lasciar ch'esso si svolga nel suo bel ritmo che s'allarga e si propaga naturalmente. Nievo non possiede quel senso lirico del disincantarsi, dello scoprire nella fredda realtà l'inaridirsi delle aspirazioni e dei sogni, il dissolversi delle illusioni, il comporsi di quelle interne prospettive rivelatrici, nel sentimento ancor vivo di ciò che la vita anelò ad essere e di ciò che poté irrealmente apparire, del piano più modesto di ciò ch'essa fu. L'arte del narratore, capace d'immergersi nel corso del tempo e di lasciarsene trasportare senza perdere il filo della corrente, accordando il palpito della vita al palpito della storia, si rivela incapace di ripercorrere il tempo a ritroso, di dominare dal di fuori, isolandola nelle tappe del suo ansioso procedere, la vicenda che rinnova perennemente la realtà e avvicina gli uomini al termine del loro destino.

C'è nel romanzo, da un certo punto in avanti, una soluzione profonda, lo sdoppiarsi di due realtà che coesistono narrativamente ma che si profilano opponendosi nettamente nella loro ideale incomunicabilità: la realtà che lo scrittore abbandona alla propria inerzia e alla propria inutilità, e ch'è già in sé irrimediabilmente conclusa, e la realtà che non conclude, offerta all'avvenire, destinata a vivere oltre la morte.

Il termine ultimo delle Confessioni non è un ripiegarsi su se stesso, è un affidarsi all'eterno. Di qui il raccogliersi della vita essenziale del romanzo attorno a pochi, fondamentali motivi, in apparenza sentimentalmente intuiti, in realtà rivelati dalla stessa esperienza artistica del libro; a cui corrisponde l'eclissarsi e l'afflosciarsi di tanta materia prima inquieta, mobile e viva, circonfusa di curiosità e di simpatia, osservata nel mistero del suo divenire, nell'attesa incerta d'una rivelazione. Sarebbe vano accusare di quest'ultimo fatto la stanchezza dello scrittore, perché se vi sono motivi e personaggi che escono quasi inavvertitamente dalla sfera ideale dove parevano collocati, altri vi assurgono emergendo dal limbo dell'indifferenza dove parevano destinati a vivere sotto più modesta luce. Più in generale potremo osservare un diverso e mobile atteggiarsi d'interne simpatie, istintive ma non fortuite, poiché sono in stretta relazione cogli sviluppi assunti da quelle figure in cui l'indomita tenacia o la soave fatalità dell'ascesa incidono il segno della predilezione dell'artista e prendono vita secondo un occulto disegno che ripete indirettamente e accompagna l'ane-

lito verso un vertice di vita sentimentale e di vita morale a cui tende tutto il romanzo.

MARIO MARCAZZAN

da Ippolito Nievo e le "Confessioni" Milano-Messina, Principato, 1942, pp. 32-35

F. De Sanctis, “critico e storico della letteratura”

Pel De Sanctis, il concetto della forma era identico con quello della fantasia, della potenza espressiva o rappresentativa, della visione artistica. Ciò deve dire chi voglia determinare esattamente la tendenza del pensiero di lui. Ma il De Sanctis stesso non riuscì mai a svolgere con finitezza scientifica la propria teoria; e in lui le idee estetiche rimasero quasi abbozzo di un sistema non mai ben connesso e dedotto. Insieme con quello speculativo, erano vivissimi nell'animo suo altri bisogni: intendere il Concreto, gustare l'arte e rifarne la storia effettiva, tuffarsi nella vita pratica e politica, onde fu a volta a volta educatore, cospiratore, giornalista, uomo di Stato. “La mia mente tira al concreto”, soleva ripetere. Filosofava tanto quanto gli era necessario per orientarsi nei problemi dell'arte, della storia e della vita; e, procurata luce all'intelletto, trovato il punto d'orientazione, riconfortatosi nella coscienza del suo operare, si rituffava prontamente nel particolare e nel determinato. Con una potenza fortissima a cogliere la verità nei principi più alti e generali, congiungeva non men forte l'abborrimento pel pallido regno delle idee, nel quale quasi asceta si aggira il filosofo. E, come critico e storico della letteratura, egli non ha pari [...]. Nessun'altra letteratura ha, per le sue opere, uno specchio dal riverbero così perfetto, come quello che pel suo svolgimento letterario l'Italia possiede nella Storia e negli altri lavori critici di Francesco de Sanctis.

Ma il filosofo dell'arte, l'estetico, non è pari in lui al critico e allo storico letterario. Euno sta all'altro come l'accessorio al principale. Le osservazioni estetiche, sparse aforisticamente e per incidente nei suoi saggi e monografie, vengono lumeggiate ora da un lato ora dall'altro secondo le occasioni, ed esposte con terminologia poco costante e spesso metaforica; il che talvolta ha fatto credere a contraddizioni e incertezze, le quali in realtà non esistevano nel fondo del pensiero di lui, sí che ne sparisce anche la parvenza non appena si faccia attenzione ai casi particolari che egli aveva innanzi. Ma la forma, le forme, il contenuto, il vivente, il bello, il bello naturale, il brutto, l'immaginazione, il sentimento, la fantasia, il reale, l'ideale, e tutti gli altri termini ch'egli adopera con vario significato, richiedono una scienza su cui si appoggino e da cui derivino. Chi si faccia a meditare su quelle parole, vede moltiplicarsi da ogni parte i dubbi e i problemi; scorge vuoti e lacune dappertutto. Paragonato ai pochi estetici filosofi, il De Sanctis appare manchevole nell'analisi, nell'ordine, nel sistema; impreciso nelle

definizioni. Pure, questo difetto è ampiamente compensato dal contatto continuo in cui egli tiene il lettore con le opere d'arte reali e concrete, e dal sentimento del vero che mai non l'abbandona. E serba poi l'attrattiva di quegli scrittori i quali, oltre ciò che essi danno, additano e fanno intravedere nuove ricchezze da conquistare. Pensiero vivo, che si rivolge a uomini vivi, disposti a elaborarlo e a continuarlo.

BENEDETTO CROCE

da *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, Laterza, 1946, pp. 410-412

Estetica e critica in F. De Sanctis

E' possibile sempre ricollegare ogni conquista desanctisiana, di estetica o di metodologia, a un tema preciso della sua indagine critica. Manzoni lo aiuta a definire i termini della sua poetica: l'ideale mediato nel reale, l'analisi come tipo della poesia moderna, che si traduce in forme oggettive e culmina nel genere, attuale per eccellenza, del romanzo. Leopardi, amorosamente interrogato nella sua sostanza difficile e apparentemente contraddittoria, lo guida ad affinare il metodo, liberandosi da ogni criterio aprioristico, per giungere a quel discorso critico storicamente articolato in un nesso continuo di analisi letteraria e di indagini biografiche e psicologiche, che, nel saggio leopardiano appunto intrapreso negli ultimi anni estremi e rimasto incompiuto, rappresenterà, se non il risultato più alto, certo la formula più matura sul piano metodico della sua esperienza di lettore e di interprete. Machiavelli e Guicciardini, per la prima volta intesi nel loro significato più autentico e per così dire esemplare, gli forniscono gli schemi essenziali della sua visione storica.

Dante soprattutto, proponendogli il problema del rapporto nell'opera artistica fra la struttura e la poesia, gli porge l'appiglio alla critica dell'estetica hegeliana e al chiarimento dei concetti, essenziali per tutta la sua critica futura, di "forma" e di "situazione".

Non è il caso di addentrarsi in questa sede in un'analisi dettagliata di questo processo di maturazione, in cui confluiscono strettamente connesse esigenze di gusto e di metodo, di sentimento e di dottrina; basterà dire che esso si esplica da un lato, essenzialmente, in una polemica contro il formalismo esteriore, e cioè contro la forma intesa nel senso pedantesco dei retori e dei grammatici (polemica svolta su un piano letterario, ma con evidenti applicazioni anche nel campo della politica, del costume, dell'educazione morale); e dall'altro lato in una critica serrata del concetto hegeliano dell'arte come rappresentazione dell'idea (critica che include la possibilità di un superamento d'ogni concenzione idealistica e l'avvio di uno storicismo moderno, liberato da ogni residuo metafisico). Per questa via il De Sanctis giunge già nel '58 al suo concetto di forma come unità organica, della forma che "non è un'idea, ma una cosa", e cioè la realtà stessa, il vivente, in quanto si configura nella mente dell'artista, realizzandosi in un nuovo organismo, che è esso medesimo momento in sé perfetto e insopprimibile del processo vitale: "ogni contenuto è una totalità, che come idea appartiene alla scienza, come esistere materiale appartiene alla realtà, come forma appartiene all'arte". Questo principio della forma come organismo, come "cosa veduta", implica l'accentuazione di un metodo storicistico, e della

totalità della visione storica, comunque essa si specifichi poi nel proprio assunto particolare.

Perché se il poeta “coglie il contenuto come forma”, ciò “non vuol dire che... debba sopprimere il resto, cioè a dire quello che ci è di religioso, di politico, di morale, di reale”, ma solo “che tutto questo debba comparire come forma”, e pertanto il critico, che ha il compito di definire quel contenuto-forma, deve saperlo a sua volta ricostruire in tutta la sua determinatezza (non come materia sentimentale astratta, ma come sostanza di sentimenti specificata in una precisa situazione storica) e inoltre in tutta la sua pienezza (non come forma indifferente, ma come espressione organica di una complessa realtà culturale ed etica). La duplice polemica che il De Sanctis è venuto svolgendo e la raggiunta formula del rapporto unitario di contenuto-forma debbono insomma, sul piano estetico, assicurare per un verso il momento dell'indipendenza dell'arte, del suo valore autonomo e fino ad un certo punto slegato dalla natura contingente dei contenuti che essa di volta in volta assume; e per un altro verso la sua storicità, e cioè la sua genesi determinata e la sua funzione determinante nel movimento complessivo della vita sociale.

Sul piano critico, fra le due tendenze entrambe erronee di un astratto contenutismo, che valuta e svaluta l'opera poetica sul fondamento dell'analisi della sua sostanza ideologica, e di un altrettanto astratto formalismo, che pretende di giudicarla in sé fuori dalla sue condizioni di spazio e di tempo, esse permettono di raggiungere una posizione, non già equidistante, bensì dialettica, in cui di volta in volta lo spostarsi dell'attenzione e dell'interesse sull'aspetto prevalentemente formale e su quello intenzionale e funzionale sia determinato dalle necessità intrinseche di una critica, che essa stessa adempie a una funzione polemica e si inserisce attivamente in una situazione di contrasti culturali. Il che comporta dovunque un processo assiduo di riferimento dialettico dei fatti artistici con la realtà, di cui essi sono nello stesso tempo specchio e ricreazione ed elemento operante; e un esame dell'opera d'arte non statico, ma in movimento, inteso a coglierla e scrutarla nel suo farsi, prima e più che nella sua immobile e conclusa perfezione. Al concetto della forma come organismo e intelligenza di un reale storicamente individuato, corrisponde quello della critica come definizione storica e analisi genetica del suo oggetto.

N. SAPEGNO

da Introduzione a F. De Sanctis, Opere Milano-Napoli, Ricciardi, 1961, pp. X-XII

De Sanctis, critico “militante”

La critica del De Sanctis è militante, non “frigidamente” estetica, è la critica di un periodo di lotte culturali, di contrasti tra concezioni della vita antagonistiche. Le analisi del contenuto, la critica della “struttura” delle opere, cioè della coerenza logica e storico-attuale delle masse di sentimenti rappresentati artisticamente, sono legate a questa lotta culturale: proprio in ciò pare consista la profonda umanità e l'umanesimo del De Sanctis, che rendono tanto simpatico anche oggi il critico. Piace sentire in lui il fervore appassionato dell'uomo di parte, che ha saldi convincimenti morali e politici e non li nasconde e non tenta neanche di nasconderli.

Il Croce riesce a distinguere questi aspetti diversi del critico, che nel De Sanctis erano organicamente uniti e fusi. Nel Croce vivono gli stessi motivi culturali che nel De Sanctis, ma nel periodo della loro espansione e del loro trionfo; continua la lotta, ma per un raffinamento della cultura (di una certa cultura), non per il suo diritto di vivere: la passione e il fervore romantico si sono composti nella serenità superiore e nell'indulgenza piena di bonomia. Ma anche nel Croce questa posizione non é permanente: subentra una fase in cui la serenità e l'indulgenza s'incrinano e affiora l'acrimonia e la collera a stento repressa: fase difensiva, non aggressiva e fervida, e pertanto non confrontabile con quella del De Sanctis.

ANTONIO GRAMSCI da Letteratura e vita nazionale Torino, Einaudi, 1954, p. 7

De Sanctis, critico e prosatore

Nessuno ha realizzato piú potentemente del De Sanctis il suo ideale di una critica germinante “dal seno stesso della poesia” (come diceva nel saggio su Lamartine) e che riesca a compiere “la piú natural cosa di questo mondo, quel medesimo che fa il lettore”.

Con una semplicità e con una ovvietà di linguaggio senza ostentare la preparazione dei suoi lunghi studi, egli sa afferrare “la parte sostanziale viva” di un’opera “nel calore di un’impressione schietta e immediata”, e a questo lavoro, che sembra spontaneo, unisce un approfondito “lavoro riflesso”. Non si contenta di esporre l’opera d’arte, né si limita solo a filosofarvi sopra: dotato di “genio filosofico”, di fronte a “un mondo” o a un “organismo poetico” riesce a determinare “il significato, il valore del concetto che l’informa” considerandolo “rispetto al tempo e al luogo dove è nato “e assegnandogli il posto e il significato “nella storia dell’umanità e nel cammino dell’arte” e a contemplare “le sue leggi” di formazione organica nelle “leggi generali della poesia”. La situazione storica del contenuto e la concezione ideale dell’opera, così come s’è andata obbiettivando “sotto lo sguardo amoroso “dello scrittore, e lo scrittore visto nelle concrete capacità del suo ingegno così come si è storicamente formato: la forma di un’opera d’arte è appunto questo individuale, irripetibile processo unitario, che allora può dirsi riuscito, quando gli elementi oggettivi e soggettivi siano perfettamente fusi. La genialità di un classico consiste appunto in questa facoltà di “uccidere la forma”, di “intendere il suo argomento”; il quale non è disponibile, e allora è contenuto poetico, quando è già situato: “materia condizionata e determinata, contenente già in sé virtualmente la sua poetica, le sue leggi organiche, il suo concetto, la sua forma, il suo stile”. Attraverso questi passaggi, nella critica desanctisiana piú compiuta si arriva sino all’analisi delle forme metriche e linguistiche. Qui egli stesso sa raggiungere la classità dell’ideale critico a cui mirava nel saggio sul Lamartine. L’originalità, l’aspetto creativo della sua prosa consiste appunto nel saper presentare “il mondo poetico rifatto e illuminato in piena coscienza, di modo che la scienza vi perda la sua forma dottrinale, e sia come l’occhio che vede gli oggetti e non vede se stesso”.

Evitando ogni schema, nell’atto stesso che riesce a conservare ‘l suo rigore scientifico, la sua prosa non è mai didascalica: il massimo dei suoi risultati pedagogici lo consegue proprio evitando di tenere il dito levato sul lettore, ed esercitando invece tte le sue facoltà, mobili-

tando tutti i suoi interessi, estetici e morali, intellettuali e politici, riconducendoli sempre al giudizio critico-storico.

Questa prosa non ha l'andamento narrativo, quel distacco aristocratico e conciliante degli eclettici, quel riposo dogmatico di chi si appaga di verificare una dottrina, quel paternalismo di chi si contenta di introdurre il lettore alla critica, senza decidersi a farla, e di inculcargli una sua metodologia. E non ha il gusto liricheggiante degli esteti, rapiti dall'amor sensuale della parola, e distratti al tempo stesso dai loro dilettoni indugi, capricci, paradossi, citazioni peregrine, richiami arbitrari, deformazioni antistoriche, celebrazioni della poesia atemporale ed eterna.

Conforme alle sue deluse ambizioni di artista (che tentò invano la drammaturgia), conforme al suo ideale estetico che poneva la tragedia al vertice delle forme artistiche, la sua prosa è essenzialmente drammatica. Qui dobbiamo cercare il segreto della sua popolarità. Il suo "tu" confidenziale, così spontaneamente parlato, che sa di popolo ed è degno di un antico, nasce da un abito dialettico reale, proprio di un Socrate che vada in cerca non già di un comodo interlocutore idiota, ma di un collaboratore attivo, sollecitante a risolvere problemi e a continuare l'indagine. Nell'analisi delle opere d'arte (e le pagine analitiche abbondano anche nella Storia) è sempre teso a cercare e a ricomporre la "situazione" (termine tradizionale della critica drammatica), sempre alacre nel cogliere la contraddizione tra il mondo intenzionale e il mondo poetico, realizzato; nelle sue sintesi storiche è sempre attento a identificare i centri da cui parte l'impulso culturale, e a rappresentare le correnti che si contrappongono. Un grande dramma spirituale è stato giustamente definito la sua Storia della letteratura: la decadenza e il risorgimento intellettuale dell'Italia, dalla trascendenza all'immanenza, in una linea che è fatta di contrastato progresso e di alterne cadute, e che pur traccia "la successiva riabilitazione della materia", un grande avvicinarsi "alla natura e al reale".

CARLO MUSCETTA da Ritratti e Letture Milano, Marzorati, 1961, pp. 128-130

Ritorno al De Sanctis

Cosa significa e cosa può e dovrebbe significare la parole d'ordine di Giovanni Gentile: «Torniamo al De Sanctis!»? Significa «tornare» meccanicamente ai concetti che il De Sanctis svolse intorno all'arte e alla letteratura, o significa assumere verso l'arte e la vita un atteggiamento simile a quello assunto dal De Sanctis ai suoi tempi? Posto questo atteggiamento come «esemplare», è da vedere: 1) in che sia consistita tale esemplarità; 2) quale atteggiamento sia oggi corrispondente, cioè quali interessi intellettuali e morali corrispondano oggi a quelli che dominarono l'attività del De Sanctis e le impressero una determinate direzione.

Né si può dire che la biografia del De Sanctis, pur essendo essenzialmente coerente, sia stata «rettilenea», come volgarmente s'intende. Il De Sanctis, nell'ultima fase della sua vita e della sua attività, rivolse la sua attenzione al romanzo «naturalista» o «verista» e questa forma di romanzo, nell'Europa occidentale, fu l'espressione «intellettualistica» del movimento più generale di «andare al popolo», di un populismo di alcuni gruppi intellettuali sullo scorcio del secolo scorso, dopo il tramonto della democrazia quarantottesca e l'avvento di grandi masse operate per lo sviluppo della grande industria urbana. Del De Sanctis è da ricordare il saggio *La scienza e la vita*, il suo passaggio alla Sinistra parlamentare, il suo timore di tentativi forcaioli velati da forme pompose, ecc.

Un giudizio del De Sanctis: «Manca la fibra perché manca la fede. E: manca la fede perché manca la cultura». Ma cosa significa «cultura» in questo caso? Significa indubbiamente una coerente, unitaria e di diffusione nazionale «concezione della vita e dell'uomo», una «religione laica», una filosofia che sia diventata appunto «cultura», cioè abbia generato un'etica, un modo di vivere, una condotta civile e individuale. Ciò domandava innanzi tutto l'unificazione della «classe colta» e in tal senso lavorò il De Sanctis con la fondazione del Circolo filologico, che avrebbe dovuto determinare «l'unione di tutti gli uomini colti e intelligenti» di Napoli; ma domandava specialmente un nuovo atteggiamento verso le classi popolari, un nuovo concetto di ciò che è «nazionale», diverso da quello della Destra storica, più ampio, meno esclusivista, meno «poliziesco» per così dire. E' questo lato dell'attività del De Sanctis che occorrerebbe lumeggiare, questo elemento della sua attività che d'altronde non era nuovo ma rappresentava lo sviluppo di germi già esistenti in tutta la sua carriera di

letterato e di uomo politico.

Arte e lotta per una nuova civiltà

Il rapporto artistico mostra, specialmente nella filosofia della prassi, la fatua ingenuità dei pappagalli che credono di possedere, in poche formulette stereotipate, la chiave per aprire tutte le porte (queste chiavi si chiamano propriamente «grimaldelli»).

Due scrittori possono rappresentare (esprimere) lo stesso momento storico-sociale, ma uno può essere artista e l'altro un semplice untorello. Esaurire la questione limitandosi a descrivere ciò che i due rappresentano o esprimono socialmente, cioè riassumendo, più o meno bene, le caratteristiche di un determinato momento storico-sociale, significa non sfiorare neppure il problema artistico.

Tutto ciò può essere utile e necessario, anzi lo è certamente, ma in un altro campo: in quello della critica politica, della critica del costume, nella lotta per distruggere e superare certe correnti di sentimenti e credenze, certi atteggiamenti verso la vita e il mondo; non è critica e storia dell'arte, e non può essere presentato come tale, pena il confusionismo e l'arretramento o la stagnazione dei concetti scientifici, cioè appunto il non conseguimento dei fini inerenti alla lotta culturale.

Un determinato momento storico-sociale non è mai omogeneo, anzi è ricco di contraddizioni. Esso acquista «personalità», è un «momento» dello svolgimento, per il fatto che una certa attività fondamentale della vita vi predomina sulle altre, rappresenta una «punta» storica: ma ciò presuppone una gerarchia, un contrasto, una lotta. Dovrebbe rappresentare il momento dato chi rappresenta questa attività predominante, questa «punta» storica; ma come giudicare chi rappresenta le altre attività, gli altri elementi? Non sono «rappresentativi» anche questi? E non è rappresentativo del «momento» anche chi ne esprime gli elementi «reazionari» e anacronistici? Oppure sarà da ritenersi rappresentativo chi esprimerà tutte le forze e gli elementi in contrasto e in lotta, cioè chi rappresenta le contraddizioni dell'insieme storico-sociale?

Si può anche pensare che una critica della civiltà letteraria, una lotta per creare una nuova cultura sia artistica nel senso che dalla nuova cultura nascerà una nuova arte, ma ciò appare un sofisma.

In ogni modo è forse partendo da tali presupposti che si può intendere meglio il rapporto De Sanctis-Croce e le polemiche sul contenuto e la forma. [...] Insomma, il tipo di critica letteraria propria della

filosofia della prassi è offerto dal De Sanctis, non dal Croce o da chiunque altro (meno che mai dal Carducci): essa deve fondere la lotta per una nuova cultura, cioè per un nuovo umanesimo, la critica del costume, dei sentimenti e delle concezioni del mondo, con la critica estetica o puramente artistica nel fervore appassionato, sia pure nella forma del sarcasmo.

In un tempo recente, alla fase De Sanctis ha corrisposto, in un piano subalterno, la fase della «Voce». Il De Sanctis lottò per la creazione ex novo in Italia di un'alta cultura nazionale, in opposizione ai vecchiumi tradizionali, la retorica e il gesuitismo (Guerrazzi e il padre Bresciani): la «Voce» lottò solo per la divulgazione, in uno strato intermedio, di quella stessa cultura, contro il provincialismo, ecc. ecc. La «Voce» fu un aspetto del crocismo militante, perché volle democratizzare ciò che necessariamente era stato « aristocratico » nel De Sanctis e si era mantenuto « aristocratico » nel Croce. Il De Sanctis doveva formare uno stato maggiore culturale, la «Voce» volle estendere agli ufficiali subalterni lo stesso tono di civiltà e perciò ebbe una funzione, lavorò nella sostanza e suscitò correnti artistiche, nel senso che aiutò molti a ritrovare se stessi, suscitò un maggior bisogno di interiorità e di espressione sincera di essa, anche se dal movimento non fu espresso nessun grande artista.

ANTONIO GRAMSCI

da Letteratura e vita nazionale Torino, Einaudi, 1950, pp. 5-8

Francesco De Sanctis

In Italia Francesco De Sanctis (1817-83) è considerato il critico per eccellenza, un classico nazionale, e le sue opere complete, in molti volumi, vengono di continuo pubblicate in più edizioni, in gara tra loro, alcune delle quali economiche, per il «popolo». Il critico italiano più influente del secolo XX, Benedetto Croce, si è largamente adoperato a consolidare la fama del De Sanctis che egli ha pubblicato, commentato e appassionatamente difeso, durante tutta la sua lunga vita di scrittore. Egli lo giudica «critico e storico della letteratura senza pari», e respinge, come non pertinenti, confronti col Lessing, col Macaulay, col SainteBeuve e col Taine. Col tempo si è così creato un vero e proprio culto del De Sanctis: Giuseppe Borgese ha proclamato la Storia della letteratura italiana «il capolavoro della cultura nostra nel secolo XIX»; Giovanni Gentile proponeva un ritorno al De Sanctis come arma polemica contro il Croce, e oggi infine marxisti e studiosi di stilistica tentano di reinterpretare la sua lezione adattandola ai loro fini particolari.

Ma fuori d'Italia il De Sanctis è praticamente sconosciuto: di lui non è fatta menzione neppure nelle più recenti storie di estetica, e il Sainsbury lo colloca molto a sproposito, nella sua Storia della critica, tra i seguaci minori di Sainte-Beuve. E' tuttavia indubbio che studiosi di letteratura italiana, contemporanei del De Sanctis, quali Adolf Gaspary e John Addington Symonds, conobbero la sue opera; ed è da ricordare l'alto elogio che il Brunetière fece della sua storia. Ma la traduzione americana della Storia della letteratura italiana di Francesco De Sanctis (1931) non ebbe alcuna risonanza, e una dissertazione della Columbia University sul De Sanctis pare che sia stata letta soltanto dagli specialisti di letteratura italiana.

Le ragioni di questa scarsa conoscenza del De Sanctis fuori d'Italia non vanno cercate molto lontano: il De Sanctis scrisse quasi esclusivamente di letteratura italiana, e questa, fatta eccezione per Dante, ha, cosa piuttosto strana, cessato di suscitare per lo più un interesse critico fuori d'Italia. Egli, per di più, è in tutto un patriota italiano del Risorgimento, così appassionatamente impegnato alla rinascita politica, intellettuale e morale del suo paese, così legato all'ambiente meridionale e napoletano da apparire agli occhi di uno straniero in una veste provinciale, pedagogico-didattica. Il suo stile, spesso monotono e troppo involuto, suona talvolta retorico e irritante al gusto anglosassone. Ma, più intimamente, la scarsa conoscenza del De Sanctis

fuori d'Italia deve imputarsi alle reali difficoltà della sua posizione, all'ambiguità della sua terminologia, alla effettiva complessità del suo pensiero. Tuttavia la sintesi di critica e di storia letteraria da lui operata è così importante ed unica che vale la pena di districare il tessuto delle sue idee.

Il Croce e la sua scuola sottolineano, nell'estetica de sanctisiana, ciò che anticipa in molti punti la filosofia crociana:

L'autonomia dell'arte e il concetto di forma. Lo stesso De Sanctis non si riconosceva l'ambizione di voler formulare un'estetica e vantava la sua inclinazione naturale alla concretezza, la sfiducia per ogni sistema. Per quanto fuggevolmente, il De Sanctis ebbe però a definire la natura dell'arte, che «ha in se stessa il suo fine e il suo valore, e vuole essere giudicata secondo criteri propri, dedotti dalla sua natura».

La frase «autonomia dell'arte» afferma la distinzione, tra arte da un lato ed emotività, moralità, scienza, conoscenza concettuale, filosofia e verità di fatto dall'altro. L'arte non è espressione diretta del sentimento.

«Il sentimento non è in se stesso estetico..., il dolore, l'amore, ecc. dove non abbia forza di trasformarsi ed idealizzarsi, può, nella sua espressione, essere eloquente, non artistico. Non solo il sentimento non è il sostanziale dell'arte, ma, perché sia capace di suscitare la volontà estetica, deve tenersi in una giusta misura. Il sentimento non deve intorbidare l'anima, toglierle ogni arbitrio di sé, ogni serenità, turbare l'armonia interiore. L'arte non è subordinata alla morale dal momento che «la moralità non è conseguenza dell'arte, ma il presupposto, l'antecedente». L'arte non è travestimento dell'idea o del concetto, né della scienza o della filosofia.

«Il ragionamento e la forma dottrinale sono la dannazione dell'arte.» «Il pensiero in quanto pensiero è fuori dell'arte.» Né l'arte è imitazione o riflesso passivo della realtà: così essa non potrebbe esercitare una sua funzione particolare e resterebbe sempre inferiore alla realtà stessa. L'arte tende alla verità, ma soltanto ad una verità artistica, non del reale, dimodoché possiamo parlare di realtà in arte «solo a patto che sia realtà artistica, e non naturale e non storica». La verità storica è estrinseca all'arte e gli anacronismi non hanno pertanto alcuna importanza. «L'interesse storico non ha niente a vedere con la poesia, la quale anche cose straordinarie e fuori natura può rappresentare purché le rappresenti con tale colorito da non lasciarci tempo per difenderci dall'entusiasmo e domandarci: E' vero?» Piuttosto l'arte è «un'ombra, una immagine, una parvenza del reale», «realtà innalzata ad illusione».

L'arte è forma, Forma con la maiuscola dal momento che non

deve essere confuse con le «forme», con la lingua, la dizione, i tropi e le figure retoriche, o con lo stile. La Forma è semplicemente l'opera d'arte stessa, una concreta sostanza individuale, un'organica unità vivente. Il De Sanctis approfondendo questo stesso tema, asserisce l'unità e l'interezza dell'opera d'arte affermando che il tutto è contenuto nelle sue parti ed ivi fuso e compenetrato, o riconoscendo, semplicemente, che essa è un essere vivente, che è la vita stessa. A volte il De Sanctis si propone di istituire un'analogia tra l'opera d'arte e l'opera di nature, e in altri studi viene ad affrontare il problema dell'identità di forma e contenuto nel perfetto capolavoro. A volte ancora la sua attenzione è rivolta all'origine della Forma nella mente del poeta. «Questo processo interiore costituisce ciò che in linguaggio scientifico dicesi «forma», da non confondersi con simile parole adoperata da «retori a significare le sue apparenze più grossolane.»Questo intimo processo è una creazione inconscia e spontanea.

«La spontaneità creatrice» è «il genio». Il poeta crea attraverso l'immaginazione «un mondo» di poesia e questo è concreto sopra ogni individualità: arte «individualizzata»; «la poesia... dee calare in terra e prender corpo». Anche Dante avrebbe da «paganizzare».

La concretezza e l'individualità non sono per il De Sanctis mere qualità dell'opera nella sue interezza, ma si estendono, fra l'altro, ai personaggi dell'immaginazione. Un personaggio poetico deve sempre essere «il tale magistrato, il tale prete, il tale soldato; in questo 'tale' è tutto il segreto della creazione artistica». Per ciò il De Sanctis rifiuta l'idea del «tipo» quale massima creazione artistica.

Per lui in poesia non vi sono tipi, ma soltanto individui. «Dire che Achille è il tipo della forza e del coraggio, e che Tersite è il tipo della debolezza e della vigliaccheria, è inesatto, potendo queste qualità avere infinite espressioni negl'individui. Achille è Achille e Tersite è Tersite.» Tutt'al più egli giunge a riconoscere il tipo quale primitiva forma dell'arte, «la sua culla» o forse il risultato di un processo dissolutivo operato dal tempo per cui individui come Don Chisciotte, Sancio Panza, Tartufo e Amleto si riducono, nell'immaginazione popolare, a meri tipi. Ma la vera arte è sempre individuale e creatrice di individui. Pertanto l'allegoria, il simbolismo e la personificazione sono tutti fatti non artistici. L'allegoria viene condannata perché «non c'è compenetrazione dei due termini. Il pensiero non è calato nell'immagine; il figurato non è calato nella figura». «L'allegoria muore e la poesia nasce» è una delle prime formule su cui poi il De Sanctis ha modo di insistere lungo la sua Storia.

Dal momento che l'arte è creazione spontanea, il De Sanctis riget-

ta ogni giudizio formulato sulla base delle intenzioni, delle teorie, dei piani propri dell'autore. «Altro è dire e altro è fare.» E' necessario «distinguere il mondo intenzionale e il mondo effettivo, ciò che il poeta ha voluto e ciò che il poeta ha fatto». Per ciò «il metodo più sicuro e concludente è di guardare il libro in sé, e non nelle intenzioni dell'autore».

Questa estetica di un'organica, completa e individuale opera d'arte in cui forma e contenuto sono idealmente indiscriminabili, create dal genio nell'atto immaginativo, trova riscontro in un'analogica teoria critica. Nell'operazione critica il De Sanctis distingue tre momenti: in primo luogo un atto di sottomissione, l'abbandono all'impressione immediate, e quindi ricreazione e giudizio finale. La critica-egli dice-non deve falsificare o distruggere l'ingenuità dei miei sentimenti. A teatro dovremmo dimenticarci di Aristotele e di Hegel, ridere e piangere, essere uomini semplicemente. «Siccome la poetica non può tener luogo del genio, così la critica non può tener luogo del gusto; ed il gusto è il genio del critico. Si dice che il poeta nasce; anche il critico nasce; anche nel critico ci è una parte geniale, che gli dee afar la natura.» Il critico dovrebbe identificare se stesso con l'artista e con l'opera d'arte, magari ricrearla, «darle la seconda vita; egli può dire con l'orgoglio di Fichte: Io creo Dio!». Con termini più specifici il De Sanctis chiede al critico «di rifare quello che ha fatto il poeta, rifarlo a suo modo e con altri mezzi».

Comunemente ciò viene inteso come un'opera di traduzione dall'irrazionalità nella razionalità, dall'inconscio nel conscio. «La critica è la coscienza o l'occhio della poesia, la stessa opera spontanea del genio riprodotta come opera riflessa del gusto. Ella non deve dissolvere l'universo poetico; dee mostrarmi la stessa unità divenuta ragione, coscienza di se stessa... La critica... E' la stessa concezione poetica guardata da un altro punto... la creazione ripensata o riflessa.» Ma questa ricreazione non deve essere arbitraria «poiché la critica non crea, ricrea; deve riprodurre». Essa deve aspirare a divenire una «scienza» o una «scienza superiore», per quanto il De Sanctis a questo proposito parli anche di una forma d'arte che sottintende la scienza. Il De Sanctis pensò anche al critico come artista in analogia con l'attore. «Il critico raccoglie quelle poche sillabe, ed indovina la parola tutta intera... entrambi non riproducono semplicemente il mondo poetico, ma lo integrano, empiono le lacune.

»Al di là di questa ricreazione, sia essa una consapevole traduzione o una rappresentazione delle parole del poeta, c'è il giudizio critico finale. «Poi che il critico ha acquiastata una chiara coscienza del mon-

do poetico, può determinarlo, assegnandogli il suo posto ed attribuendogli il suo valore. E' ciò che si dice propriamente ' giudicare ' o ' criticare '.» Il critico deve definire «il valore intrinseco... non in ciò che ha di comune col secolo, con la scuola, co' predecessori, ma in ciò che ha di proprio e incommunicabile». In arte il De Sanctis non ammette la mediocrità perché in essa «non ci è il cervello eunuco». Da ciò si può comprendere perché il Croce considerasse il De Sanctis suo precursore; anch'egli pone l'accento sull'autonomia dell'arte (l'opera unica, individuale e concreta che non è concetto o idea o copia della realtà), concependo la critica come identificazione con l'opera d'arte, discriminazione di ciò che in essa è vivo o morto, di ciò che è e non è poesia. Queste teorie desanctisiane sono tali da non prestarsi ad un'interpretazioni di tipo «materialistico», quasi ad anticipare l'estetica marxistica. Ma esse non fanno parte di un pensiero sistematico come quello crociano, giacché per il De Sanctis non esiste continuità tra l'arte e l'ordinaria intuizione; egli non distingue in modo netto tra poesia e letteratura, né identifica intuizione ed espressione, poesia e liricità; non riduce la critica alla definizione del sentimento, né rigetta l'effettiva possibilità della storia letteraria. Al contrario il De Sanctis, moralista che attribuisce alla letteratura un'alta missione sociale, in un grande processo storico. Il critico che si incarica di emettere sentenze di vita e di morte è veramente uno storico che considera ciascuna opera d'arte giustificata nel suo luogo, fatalmente necessaria, inevitabilmente grande o piccola. Chi sostiene questo «formalismo», effettivamente, propone uno schema totale di contrasti tra forma e contenuto e intere serie di termini indicanti i vari aspetti e momenti di un'opera d'arte.

Il De Sanctis non è né monista, né idealista in senso crociano; la sua epistemologia è chiaramente dualistica e, in generale, kantiana:

è il soggetto che ordina un mondo oggettivo. L'artista non crea ex nihilo. Malgrado le frasi occasionali circa il genio creativo, nella concezione desanctisiana il poeta somiglia più al Demiurgo platonico, organizzatore dell'ordine nel caos, che al Dio cristiano. C'è per il De Sanctis una materia che preesiste all'arte, per quanto egli insista che la materia giunga all'arte trasformata e che nulla esista che non possa divenire quest'ultima. «Tutto è materia di arte.» Anche un contenuto assurdo, frivolo e immorale può diventare forma e, pertanto, immortale. Il brutto non è soltanto un soggetto possibile di arte, ma è indubbiamente preferibile al bello, dal momento che «il bello non è che se stesso: il brutto è se stesso e il suo contrario».

Nella sua reazione contro l'astrattezza neoclassica e il suo vacuo

ideale il De Sanctis giunge a dire che Taide (nel canto XVIII dell'*Inferno*) è «più viva e più poetica di Beatrice quando è pura allegoria», e che lago è «una delle più belle creature del mondo poetico», che Mefistofele è superiore a Faust, l'*inferno* al paradiso.

Una donna virtuosa non è un buon soggetto di poesia, dal momento che la perfezione o l'ideale, per il De Sanctis, sono astratti, e perciò non poetici.

Il poeta dà forma alla materia, ma spesso la materia, o contenuto, e la forma si trovano in contralto. Il De Sanctis postula una perfetta identità di contenuto e forma soltanto come concetto limite e ideale; da esso consegue l'equivalenza di contenuto e forma e la possibilità di scambiare l'uno con l'altro. «Tal contenuto, tal forma.» «In poesia non ci è propriamente né contenuto, né forma, ma come in natura, l'uno e l'altro.» In maniera paradossale il De Sanctis conclude che «il gran poeta è colui che uccide la forma, di modo che questa sia essa medesima il contenuto». «Il contenuto non è dunque trascurato. Apparece due volte nella nuova critica [De Sanctis]: la prima, come naturale e astratto, qual era; la seconda, come forma, qual è divenuto. Di solito il De Sanctis non parse, criticamente, da una identità dei due termini, ma piuttosto dal loro contrasto. Talvolta la materia può essere così resistente, da non piegarsi al poeta. Nella *Commedia* dantesca è avvertibile «un fondo astratto e pedantesco, che resiste a tutti gli sforzi della fantasia». Nell'opera dell'Alfieri «il contenuto politico e morale non è semplicemente stimolo e occasione della formazione artistica, ma è la sostanza, e invade e guasta l'opera d'arte». Durante il secolo XVIII «il contenuto si pone non come arte, già formato e trasfigurato, ma come staccato dall'arte, anteriore e superiore all'arte». A volte al contenuto viene attribuita una vita indipendente, che esige la sue forma: «Ma quando esiste il contenuto, picchia e ripicchia, a lungo andare si fa la via, si crea la forma sue». Ma allo stesso modo per cui spesso la forma può divenire indipendente, indifferente ad ogni contenuto, «un puro gioco di forme», in altri casi il contenuto e la forma sono considerati in contralto tra di loro in seno all'opera d'arte stessa. L'opera del Leopardi presenta, secondo il De Sanctis, «disarmonia tra il contenuto e la forma»; «onde nasce l'interna scissura della sue forma poetica il carattere drammatico della sue lirica, rive e lacrima, morte e vita».

Il De Sanctis rasonosce che l'opera d'arte ha un'argomento, e che non è una tabula rasa sulla quale il poeta abbia da scrivere; ma è «marmo già incavato e lineato, che ha in sé il suo concetto e le leggi del suo sviluppo. La più grande qualità del genio è di intendere il suo argomen-

to». L'argomento è «una materia condizionata e determinata, contenente già in sé virtualmente la sue poetica, cioè le sue leggi organiche, il suo concetto, le sue parti, la sua forma, il suo stile». Il De Sanctis giunge a criticare un'opera di poesia per il fatto che il suo autore a non ha considerato seriamente il suo argomento».

Contenuto, «argomento», o tutto ciò che si potrebbe chiamare tema, producono la «situazione». «La materia... in una posizione concrete e determinate, acquista un carattere, diviene una ' situazione '». La situazione conduce «all'unità del disegno, all'ossatura e al congegno delle parti», la situazione si riferisce alla personalità, all'anima del poeta. In altri contesti la «situazione» appare come sinonimo della forma genuine e organica. «Le poesie che non vengono dall'animo, dal di dentro, ma sono un prodotto meccanico e artificiale, non hanno situazione, e perciò non hanno forma, nel senso elevato di questa parole. «Solo raramente questo termine sta a significare qualcosa di più specifico. Ci viene anzi detto che una situazione specifica è ' inestetica ', ovvero incapace di rappresentazione. Nei Sepolcri del Foscolo esiste «una vera situazione lirica», dove si mostra «l'anima in una condizione determinata, che le mette in moto il suo mondo interiore»; al contrario le grazie di questo mondo interiore ci danno una storia ed una metafisica e ciò avviene a danno della «situazione», della concretezza, la poesia venendo meno. Il termine pertanto equivale a forma, unità, individualità o concretezza; esso derive dall'Estetica hegeliana dove, nella sezione sull'Ideale, viene discusso come una delle qualità dell'azione. Le implicanze che esso comporta con la fissità e la stasi lo rendono difficilmente utile per opere più complesse, e lo stesso De Sanctis se ne serve largamente soltanto nel Saggio sul Petrarca, dove egli rileva le «situazioni» di vari sonetti e canzoni o (per dirla più semplicemente) classifica le poesie per temi. E' difficile quindi vedere, come si è fatto, in questo termine una grande scoperta, centrale nella prassi critica desanctisiana e suscettibile di ulteriori applicazioni.

Il De Sanctis parla molto più di frequente dell'opera d'arte come di un «mondo» speciale e discute i personaggi della fantasia in termini d'opposizione tra l'ideale e il reale, il caratteristico e il generale, l'immagine e il fantasma. Egli condanna sempre l'astratto ideale, «il puro ideale, cioè a dire l'astratto... il morto ideale» mentre difende l'ideale che penetra la realtà e con essa si fonde e si lega. Nel Manzoni è portato ad ammirare questa fusione di reale e ideale mentre ritrova anche nell'opera dello Zola «il vivo sentimento dell'ideale umano e la potente immaginazione costruttrice e rappresentatrice» che fa di lui

un artiste. Un personaggio dell'immaginazione dovrebbe essere «caratteristico» e la sue individualità dovrebbe fortemente risaltare: per essere precisi, quanto più individuale è il personaggio, tanto più integralmente l'ideale è incorporato in lui. Ciascun individuo ha il suo ideale, anche i bravi dei Promessi sposi. Contro il consueto rilievo dato a ciò che è concretamente individuale ed unico, il De Sanctis è pronto a riconoscere che grandi poeti come Dante e Leopardi, «alzando a significazione generale i loro affetti, poterono amendue fondere in una sola personalità ciò che la loro anima aveva di più proprio ed intimo e ciò che il concetto ha di più estrinseco ed astratto».

Più di frequente il De Sanctis afferma che «il campo proprio del poeta è l'immagine». Ogni espressione poetica più alta dell'«immagine» è il «fantasma», che il De Sanctis distingue a volte dall'immagine, parlando di due tipi di immaginazione: quella meccanica e analitica: immaginazione, e quella più alta organica e sintetica:

fantasia. In un luogo egli definisce il «fantasma» come «questa immagine spiritualizzata... quella mezza realtà.» Il Filocolo boccaccesco è criticato quale opera di immaginazione e non di fantasia: «ci è l'immagine, manca il fantasma, que' sottintesi e que' chiaroscuri, che ti danno il sentimento e la musica delle cose»; la condanna del Guerrazzi è motivata dalla povertà di fantasia: «egli non ha l'intuizione immediate e diretta del fantasma». Pertanto il vero poeta è posseduto dal suo fantasma, vive in questo mondo della fantasia e in esso deve dimenticare se stesso. a In luogo di dire alla sue creature: Sorgi e cammina...-lasciandole tutta la sue libertà di persona», il Guerrazzi, autore di un brutto romanzo storico su Beatrice Cenci, dice: «Tu sei la mia fattura; tu mi appartieni». Così il «fantasma» pare identificato con il perfetto personaggio fantastico che deve vivere una vita sua propria e deve essere guardato oggettivamente.

Il De Sanctis preferisce l'arte oggettiva all'arte soggettiva, la fantasia impersonale di Omero e dell'Ariosto alla «maniera» di poeti soggettivi come il Petrarca e il Tasso. Altrove condanna l'ironia quand'essa distrugge l'illusione: «In questo sorriso, in questa presenza e coscienza del reale tra le più geniale creazioni è il lato negativo dell'arte, il germe della dissoluzione e della morte». Anche l'umor pare al De Sanctis una forma negative dell'arte: l'umore è una forma artistica che ha per il suo significato la «distruzione del limite», «con la coscienza di essa distruzione»... il sentimento che nulla vi è di vero e di serio, che ciascuna opinione vale l'altra. Anche il comico è lasciato fuori dell'arte elevate; in una elaborata classificazione delle forme del comico nell'Inferno dantesco, il De Sanctis tenta di stabilirne i gradi indi-

cando nella buffoneria il termine più basso e nella caricature quello più alto. Ma l'espressione più alta di tutte le forme del comico è il sarcasmo, «la porta per la quale volgiamo le spalle al comico e rientriamo nella grande poesia». Il sarcasmo deve affinarsi e purificarsi, deve diventare ira spersonalizzata. Serietà, passione, tragedia: queste le forme più elevate dell'arte secondo il De Sanctis.

Questi presta poca attenzione alla distinzione tradizionale dei generi, preoccupato com'è di sottolineare l'individuale e il particolare nei confronti del generale e dell'universale. Ma egli non rifiuta le tre principali categorie, lirica, epica e drammatica; e di esse si serve costantemente come atteggiamenti elementari psicologici o forme storiche. L'epica è per il De Sanctis la prima forma dell'arte. «L'epopea trae la sua vita dall'intimo della nazione»; essa implica una storia tradizionale, un'atmosfera sociale nella quale vive il poeta.

L'Ugolino dantesco è giudicato epico: «l'epica primitiva e integra, dove non è ancora penetrate la lirica e il dramma»; epico è pure Napoleone nel Cinque Maggio manzoniano. Nella figura di Farinata «c'è... la storia ancora epica dell'uomo, non ancora drammatica. Manca l'eloquenza, manca la vita interna dell'anima». Dunque il dramma è per il De Sanctis la più alta forma dell'arte poiché esso è azione, libertà e libera personalità. «Ma senza la umana libertà, nonché il dramma, la poesia è distrutta.» La necessità, la mancanza di libertà sono sempre «prose» per il De Sanctis; ed è per questo che Satana, gelato dentro un mare di ghiaccio al fondo dell'inferno, è «un personaggio assolutamente prosaico». La lirica è per De Sanctis l'ultimo grado della poesia. «L'arte minore in un accento lirico, in un sospiro musicale. Lirica, musica sono le ultime forme dell'arte.» Tutta la storia letteraria è vista attraverso le grandi categorie dell'epica, del dramma e della lirica, ma in un ordine mutato rispetto a quello hegeliano, dove il dramma compare per ultimo. Ma nell'opera desanctisiana non vengono mai discussi come tali i generi delle forme minori; solo il sonetto è indicato come «il poema d'un quarto d'ora», somigliante all'arte spaziale che «può meglio rappresentare il simultaneo che il successivo».

Ma siffatta considerazione sulla forma esteriore è d'altronde assai rara; occasionali sono le osservazioni sugli effetti sonori o sulla funzione di un accento di sesta o settima di un sonetto petrarchesco, o sul decasillabo italiano del Berchet, o sulla scomparsa della rime e della stanza nei Sepolcri del Foscolo. Un brano ben noto sul periodo classico nel Boccaccio presume una contraddizione tra forma e contenuto: il mondo boccaccesco «sarebbe insopportabile e profondamente disgustoso, se l'arte non vi avesse profuse tutte le sue veneri,

inviluppando la sue nudità in quelle ampie forme latine, come in un velo agitato da venti lascivi». Ma molto più di frequente il De Sanctis riconosce l'unità di contenuto e forma, di stile e materia soltanto al fine di ignorare il secondo termine della dicotomia. Lo stile «non è costruito a priori, ... l'è conseguenza di un dato modo di concepire, di sentire e di immaginare»; esso non è «un fenomeno arbitrario e isolato» ma è in «intima connessione con tutto il congegno della composizione». Ma il De Sanctis si oppone decisamente al detto che «lo stile è l'uomo»; è esso piuttosto «l'argomento», la cosa, l'elemento: «L'espressione prende la sue sostanza e il suo carattere dalla cosa che si vuole esprimere». Per lui la forma esteriore e lo stile sono idealmente indistinguibili. «La forma è specchio che ti faccia passare immediatamente all'immagine, sì che tu non t'accorga che di mezzo ci sia il vetro.» «Questa trasparenza della forma consiste nel suo annullamento, quando diviene una semplice trasmissione e non attira l'occhio per sé. Come uno specchio in cui non vi fermate al vetro... E' la limpidezza. Acqua limpida è quella che lascia vedere il fondo come se non esistesse. La forma limpida fascia uscir fuori di sé l'oggetto senza attirar l'attenzione del lettore.» Oggettività è pertanto impercettibilità della forma, «imitazione» non deformata. «Il motto di una arte seria è questo: Poco parlare di noi, e far molto parlare le cose, 'sunt lacrimae rerum'». Ed è in senso altamente positivo che il De Sanctis può dire del Leopardi che «egli dimentica la parole», che «essa non è per lui altro che un istrumento..., mezzo diafano dentro il quale si riflette il pensiero in tutta la sua limpidezza ed evidenza». Il De Sanctis vede oltre il «vetro»; il cosiddetto «formalista» studia effettivamente i sentimenti e i personaggi, gli argomenti e le situazioni. La forma è veramente per lui forma intima o eidos, un termine che oscilla nella tradizione neoplatonica tra il significato dell'«idea» di Platone e il principio formativo di Aristotele.

Similmente l'uomo che sostiene l'autonomia dell'arte rigetta il principio «dell'arte per l'arte» come «formula eccessiva».

Questo principio è vero soltanto quando venga inteso nel senso che l'arte ha per fine se stessa: «L'uccello canta per cantare, ottimamente. Ma l'uccello cantando esprime tutto di sé, i suoi istinti, i suoi bisogni, la sua natura. Anche l'uomo cantando esprime tutto di sé. Non gli basta essere artista, dee essere uomo». Attraverso l'opera desanctisiana si afferma così il contrasto tra l'uomo intero e l'uomo parziale, il «poeta» e l'«artista»; l'ideale del critico è un tipo di umanesimo nel quale spetta all'arte un ruolo subordinato alla totalità degli sforzi umani per gli ideali della ragione, dell'etica, della religione

e della filosofia. L'opera maggiore del De Sanctis, la Storia della letteratura italiana (1870-71) è una storia della coscienza italiana, essendo la «coscienza» il centro dell'uomo integrale, così come l'«immaginazione» è la facoltà centrale dell'artista. Lo schema storico che sta alla base del libro è implicito anche in molti dei Saggi critici, quali devono in parte essere considerati come elaborazione di problemi e aspetti particolari della sintesi della Storia, anche se possono averla cronologicamente preceduta. E allo stesso modo, come una continuazione della Storia e della sua idea strutturale, vanno considerate le lezioni sulla storia letteraria italiana del primo Ottocento che il De Sanctis tenne a Napoli dalla cattedra di letteratura comparata negli anni 1871-76. Questo schema si era fissato presto nella mente del De Sanctis a parte le lezioni tenute nella scuola privata di Napoli (1839-48), prima del lungo esilio e della prigionia, che possono essere tralasciate come immature e poco originali. Dal tempo del suo esilio a Torino e a Zurigo (1854-60) tutta la sua opera si ispira a questo schema generale, che non può essere interpretato come una concessione ai tempi, né come un mero espediente pedagogico al fine di collegare tra loro i singoli capitoli della Storia dedicati ai maggiori scrittori italiani. D'altra parte non si può chiamare «sociologico» lo schema centrale desanctisiano, dal momento che il rilievo di relazioni causali tra mutamento sociale e letteratura è, nella Storia della letteratura italiana, appena accennato. Ci sono sì occasionali osservazioni che presentano la letteratura come documento sociale: il De Sanctis ad esempio raccomanda lo studio del Rinascimento a «chi voglia conoscere bene addentro i misteri di quella corruttela italiana», oppure ci invita a vedere nel Decamerone una società «sorpresa calda nell'atto della vita». E inoltre egli si dichiara d'accordo con chi sostiene che «la letteratura è un'espressione della società». «L'arte non è un capriccio individuale... L'arte come religione e filosofia, come istituzioni politiche ed amministrative, è un fatto sociale, un risultato della cultura e della vita nazionale.» Ma qui ed in altri luoghi della sua opera non c'è determinismo naturalistico: l'eroe della sua storia letteraria è piuttosto lo spirito o la coscienza nazionale unitaria, il cui portatore e termine ideale è l'uomo completo, religioso e insieme morale, che, quando sia artista, ha la forza poetica per esprimerla.

La letteratura non viene usata quale documento per lo studio dei mutamenti della società italiana, né il mutarsi della società è studiato al fine di illuminare la letteratura, giacché si presuppone piuttosto che questa costituisca l'epitome, il nucleo vitale della stessa storia nazionale. Il De Sanctis non scrive una Kulturgeschichte, nella sua opera

egli allude appena a eventi o situazioni politiche o sociali; praticamente, ignora le altre arti e si rifiuta specificamente di scrivere una storia della filosofia italiana. La sua storia della letteratura da sola, senza nessuna necessità di riferimenti alla storia sociale, artistica o politica, rappresenta un grande dramma spirituale: la caduta e la redenzione dell'Italia. [...]Pertanto è una visione storica con un fine pratico quella che ispira tutta l'opera del De Sanctis, la sua grande Storia della letteratura termina con una esortazione agli Italiani: «Già vediamo in questo secolo disegnarsi il nuovo secolo. E questa volta non dobbiamo trovarci alla coda, non «secondi posti». La Storia segue insieme un declino e una lenta ricostruzione, e guarda al futuro. Non c'è, almeno in letteratura, per il De Sanctis, progresso unilaterale; piuttosto c'è una totalità originaria che si spezza e di nuovo si ricompagina. Contenuto e forma, fusi insieme nel miglior Dante, si dissolvono per congiungersi nuovamente nel Manzoni e nel Leopardi.

Ma la falsa trascendenza del Medioevo cede il posto alla realtà; una vuota arte formalista, l'arte per l'arte-dal Boccaccio al Metastasio-, è finalmente sostituita da una letteratura ispirata dalla vita e dalla nazione; una letteratura della classe alta e colta si fa espressione comprensibile al popolo e parla con la sua voce. C'è nello schema desantisiano un forte immanentismo laico, la fede nel progresso, nel divenire, nell'affermarsi del pensiero, fatale quasi come la Provvidenza. Nessuna possibilità di rivolta contro lo *Zeitgeist*:

durante il secolo XV non si ebbe in Italia alcuna affermazione del genio drammatico, e ciò avvenne non per scarsa disposizione degli Italiani, ma perché a quel mondo spensierato e sensuale non ti pota dare che l'idillio e il comico». Nel secolo XVI l'Italia non ebbe più forza espressiva sufficiente al genere tragico o eroico: «Nessuna cosa vale tanto a mostrare il fondo frivolo e scarso della vita italiana quanto questi sforzi impotenti del Tasso a raggiungere una serietà...

Volere o non volere, rimane ariostesco». Similmente il Marino non poté sottrarsi alla qualifica di «corruttore del suo secolo», ma piuttosto «è lecito dire che il suo secolo coruppe lui o, per dire con più esattezza, non ci furono né corrotti né corruttori. Il secolo era quello e non potea esser altro; era una conseguenza necessaria di non meno necessarie premesse. E Marino fu l'ingegno del secolo, il secolo stesso nella maggior forza e chiarezza della sua espressione». Anche i gesuiti, che rappresentano «l'intelletto spinto sino alla sua ultima depravazione», furono insieme la causa e l'effetto della corruzione, e ciò nonostante «furono un progresso, un naturale portato della storia». Lo stesso movimento romantico, che il De Sanctis usualmente

condanna come reazionario, era «un serio movimento dello spirito secondo le leggi della storia». Complementare alla fede nel *Weltgeist* e nello *Zeitgeist*, il progresso della storia e lo spirito del secolo, è la sua fede nel popolo, nel *Volksgeist*. Il popolo viene chiamato dal *De Sanctis* «giudice inappellabile di poesia», e non si lascia mai di sottolineare la popolarità di un'opera o di un personaggio, fino, in un luogo, a considerare la popolarità come segno del valore estetico assoluto. Parlando del *Metastasio*, il *De Sanctis* dice: «Nessun poeta è stato così popolare come il *Metastasio*, nessuno è penetrato così intimamente nello spirito delle moltitudini. Ci è dunque nei suoi drammi un valore assoluto, superiore alle occasioni, resistente alla stessa critica dissolvante del secolo decimonono». Ma questa fiducia nel popolo non dev'essere confusa con l'esaltazione, da parte del *De Sanctis*, della poesia popolare e del folklore, giacché egli riconosce che la cosiddetta letteratura popolare è pietrificazione, è letteratura che si abbassa al popolo piuttosto che sorgere da esso. Il suo ideale di una letteratura popolare «cavata dall'intimo della nazione» implica piuttosto la convinzione che il gran poeta è la voce del popolo e del secolo. «Ludovico e Dante furono i due vessilliferi di opposte civiltà... la sintesi in cui si compì e si chiuse il tempo loro.» Particolarmente nei primi saggi *desanctisiani* prevale un forte relativismo storico. Il nostro giudizio deve esprimersi d'accordo con lo spirito del tempo, e non attraverso criteri estranei; non dobbiamo permetterci un giudizio retroattivo e neppure trasportare nel passato i bisogni e le idee del presente.

Ma ciò è precisamente quanto *De Sanctis* fa: il suo «storicismo» viene continuamente modificato da questa coscienza della necessità del suo tempo e di quello futuro.

La storia per lui è storia contemporanea. Se ci poniamo criticamente dinanzi alla costruzione del *De Sanctis* (anche accettandone i punti fondamentali), la cosa che più ci colpisce è la deformazione del Rinascimento. Il quadro che il critico ci dà di questa età risulta alquanto impoverito per il mancato riconoscimento dell'opera italiana nel campo delle arti plastiche e figurative (nonostante alcuni accenni a Michelangelo, a Raffaello e a Leonardo), e per la strana concezione della musica come vuota sonorità. Il Rinascimento è così visto come fenomeno puramente letterario, nei suoi aspetti meramente formalistici, retorici o fantastici, mentre viene trascurato o ignorato l'intero mondo largamente culturale di quell'epoca (ad esempio l'*Accademia platonica*). Il *Machiavelli* e il *Bruno* sono tratti fuori da tutto un contesto culturale e storico, al fine d'essere considerati i precursori della *Scienza Nuova*. A dispetto dei riferimenti *vichiani* e della grande

ammirazione che il De Sanctis nutriva per Vico, praticamente la Scienza Nuova finiva per sembrargli unicamente «l'illuminismo» concepito nei termini semplificati di un progresso che porta da Bacone a Darwin. La Controriforma è condannata come un'età di puro naturalismo celato sotto un'ipocrita vernice. Manca al De Sanctis, come al suo tempo, un'adatta sensibilità per intendere il barocco. Fino al XVIII secolo il De Sanctis non accenna quasi mai alle influenze straniere, e la stessa riscoperta dei classici è studiata soltanto in termini generalissimi.

Poi, una volta giunto a questo stadio, il De Sanctis si volge a considerare gli aspetti internazionali della cultura, seguendo la linea da Cartesio a Rousseau e la nascita del movimento romantico europeo.

Errata però è la prospettiva allorché al Manzoni viene affidato il ruolo di iniziatore del realismo, giacché i Promessi Sposi, per quanto siano un bel libro, non possono occupare la posizione chiave che il De Sanctis loro assegna. Ma l'importanza dell'opera desanctisiana non consiste certamente nei particolari del suo schema e dei suoi giudizi; la sua forza sta nella felice integrazione onde la critica concreta s'immedesima nello schema storico, mentre a sua volta quest'ultimo entra direttamente in essa con la dialettica di contenuto e forma, ideale e reale, trascendenza e immanenza, poesia e mestiere. In quasi ogni caso, sia per Dante o per Petrarca, Ariosto o Tasso, Machiavelli, Alfieri, Foscolo, Manzoni, Leopardi e gli altri, Francesco De Sanctis ha proposto i problemi critici che poi sono stati ripresi e dibattuti dalla cultura critica italiana.

E' abbastanza strano che in una recensione alla Storia della letteratura italiana (1869) del Settembrini, un'opera che fu scritta quando il De Sanctis stava lavorando alla sua, questi paia considerare la possibilità di una futura sintesi della cultura: la grande fatica di tutta una generazione; cosa che sarà possibile «quando su ciascuna epoca, su ciascuno scrittore importante ci sarà tale monografia o studio o saggio, che dica l'ultima parola e sciolga tutte le quistioni».

Ma un ideale siffattamente positivistico di accumulazione erudita, rimandata ad un lontano futuro, fu in realtà del tutto alieno dal suo pensiero. Egli deve aver sentito d'esser capace di condurre a termine una sintesi completa con le sole sue forze; e indubbiamente nessuno può negargli una larga erudizione nella storia letteraria italiana e una grande familiarità con i classici. I suoi errori sono del tutto trascurabili, le lacune della sua cultura e certe deformazioni prospettiche sono da imputare alle condizioni culturali della sua epoca e alla sua tavola di valori piuttosto che a una sua personale deficienza. Egli sapeva che la storia letteraria non è meramente un sommario riassunti-

vo ed erudito, e sosteneva la necessità di una filosofia dell'arte. «Non sappiamo ancora che cosa è la letteratura e che cosa è la forma.» «Una storia della critica è uno de' lavori importanti che restano ancora a fare.» «Anche de' criteri critici che hanno guidato i nostri scrittori e artisti manca una storia. Ogni scrittore ha la sua estetica in capo, un certo suo modo di concepire l'arte, e le sue predilezioni nel modo di concepire.» Una tale storia è storia evoluzionistica. «La storia, come la natura, non procede per salti: gradazioni progressive generano da ultimo il gran poeta, che dà a tutta una serie la forma definitiva. Così Dante è il gran poeta delle visioni religiose; Petrarca il gran poeta dei trovatori; Ariosto die' l'ultima mano alla serie cavalleresca.» Le sue prime lezioni sulla poesia cavalleresca (1858-59) disegnano una «vera progressione» sino all'acme ariostesca, allo stesso modo in cui nella storia della letteratura italiana si trova uno schema evolutivo di dispersione e reintegrazione sulla base del principio, come egli dice, che nel « Reale poetico, che io chiamo la Forma, la Ragione vivente, è colta nell'atto stesso della vita, la Ragione-Storia». Nulla è più lontano da questo pensiero che la negazione crociana di una storia letteraria, dal momento che egli considera tutto il tempo come totalità e continuità in modi, a volte, che offendono il nostro senso della realtà. Così, per le ragioni suddette, il De Sanctis può dire che Dante ebbe i suoi successori fuori d'Italia, giacché, dopo Ugolino, nessun personaggio italiano rivela un sentimento familiare siffatto; per ciò il paradiso terrestre dantesco è «la stoffa da cui doveva sorgere più tardi il dramma spagnolo», e, ancora, la Gerusalemme liberata contiene « un presentimento di una nuova poesia... che... si chiamerà un giorno I Promessi Sposi». Considerate come storia letteraria, queste relazioni paiono meramente fantastiche, ma esse devono essere intese come analogie all'interno di uno schema storico dove tutto è connesso insieme e si risolve in una vasta unità.

Naturalmente questa unità è quella hegeliana: RagioneStoria, Spirito come divenire. Certo il concetto della storia in De Sanctis rimase hegeliano, per tutta la sua vita, in una interpretazione liberale come quella della sinistra hegeliana, anche se lo schema adottato dal De Sanctis per la sua Storia della letteratura pare essere stato suggerito dall'opera di Edgar Quinet: *Les Révolutions d'Italie* (1848).

Nel Quinet troviamo la stessa interpretazione della storia italiana, nei termini di un conflitto tra arte e coscienza ed anche la posizione di Dante e Petrarca, Machiavelli e Tasso, nello schema generale, è identica. Ma il Quinet non fa critica letteraria; tanto è vero che il suo libro è piuttosto un canto funebre sulla decadenza italiana, una meditazione

sulla storia italiana, con qualche eco hegeliana nella visione dell'arte come manifestazione della religione, e della storia, come via alla libertà.

Su problemi estetici e critici il De Sanctis fu, comunque sia, nettamente contrario all'hegelismo ortodosso. La sua prima lezione accademica (1845-46) sulla storia della critica contiene una esposizione dell'estetica hegeliana, che il De Sanctis conobbe nella traduzione francese. Durante la prigionia (1850-53) il De Sanctis studiò tedesco e curò prolissi estratti dalla Logica dello Hegel traducendo infine l'hegeliana Allgemeine Geschichte der Poesie di Karl Rosenkranz. Ma a Zurigo dove ebbe contatti con F. T. Vischer, del quale, almeno in parte, doveva aver letto l'Aesthetik, egli finì per ripudiare l'estetica hegeliana. Allora egli scrisse un esame critico piuttosto elaborato (che restò inedito), rimproverando allo Hegel l'incomprensione intellettualistica nei confronti dell'arte. Il De Sanctis riconosce che lo Hegel era uomo di gusto e che seppe mantenersi entro certi giusti limiti dai quali poi i suoi discepoli finirono per trascendere. Ma il sistema costrinse lo Hegel a proseguire l'idea nella forma, quantunque egli fosse consapevole della loro organica unità. « La sua maggior gloria è di aver altamente proclamata la contemporaneità de' due termini nello spirito del poeta, e di aver posta l'eccellenza dell'arte nell'unità personale, in cui l'idea stia involuta e come smemorata... Nessuno più di lui ti parla d'individuo e di incarnazione, sente che là è il vero; ma, in grazia del sistema, questo suo individuo libero e poetico è nel fatto un individuo-manifestazione, o per dirla col linguaggio in moda, un velo trasparente dell'idea; sicché il principale, l'importante è sempre la cosa manifestata.» Lo Hegel riconosce che, in arte, le idee non sono più idee ma forma, non il generale ma il particolare; ma praticamente il «particolare» hegeliano diviene «un velo del generale, la sua forma è l'apparenza dell'idea... Il contenuto, il significato interiore, l'idea, il concetto, ecco la calamità del critico hegeliano.; e come esempio, il De Sanctis cita la interpretazione dell'Iphigenie del Goethe, intesa allegoricamente come il trionfo della civiltà sulla barbarie. Di qui si può vedere come il De Sanctis sentisse di essere ginuto ad affermare la parte più originale del pensiero hegeliano, quella dalla quale lo stesso Hegel, e specialmente gli hegeliani, deviarono a loro rischio e pericolo. In questo senso è giustificabile l'insoddisfazione che il De Sanctis trasse alla lettura della Storia, arida e schematica, del Rosenkranz e dell'«inestetica» Aesthetik di P. T. Vischer, anche se ciò può sottolineare eccessivamente la distanza ideologica tra il De Sanctis e lo Hegel, laddove anche quest'ultimo, nella parte migliore della sua estetica, riconosce la concreta autonomia dell'arte come il critico italiano. Il De

Sanctis, particolarmente negli ultimi anni, vice che il sistema hegeliano aveva ceduto sotto l'urto della scienza moderna e sentì con maggiore fermezza che il proprio pensiero si rifaceva a una tradizione che potrebbe chiamarsi largamente vichiana. Egli però pensava alla critica letteraria del Vico come ad una critica intellettualistica, «che cercava nell'arte le idee e i tipi». Il De Sanctis non conosceva lo Herder, ma aveva studiato Kant e Schiller che primi definirono l'autonomia dell'arte, l'unità di forma e contenuto; in genere non stimava troppo i fratelli Schlegel, per quanto essi fossero stati limpidi assertori di queste idee, e però riconosceva l'enorme influenza di A. W. Schlegel nel rivolgimento dei canoni letterari, nell'esaltazione di Shakespeare e di Calderón e nella limitazione della tragedia francese. Il De Sanctis chiama A. W. Schlegel «fondatore di una nuova critica» e riconosce ai due fratelli il merito di aver dato per fine all'arte se medesima e di avere infine, insieme con Madame de Staël, considerato la letteratura come fenomeno sociale. Ma il critico italiano, mentre condivide la loro opposizione alle «unità», critica severamente il confronto di August Wilhelm tra le due Fedre come un ritorno alla vecchia moda della critica retorica, tale da fraintendere l'essenza dell'arte. Egli considerò sempre il conflitto intorno al classicismo e al Romanticismo come una polemica che aveva fatto il suo tempo. La sua simpatia per gli Schlegel è necessariamente parziale, in quanto che egli li considerava in maniera troppo esclusiva come portavoce della reazione europea, tanto poi da allineare lo scettico August Wilhelm insieme coi «fanatici panegiristi» della Cristianità.

E' strano; ma il De Sanctis pensava che lo Hegel proponesse un'idea non storica dell'arte, fuori dallo spazio e dal tempo. Perciò egli si trovò spesso a opporre alla critica tedesca, filosofica e aprioristica, la critica storica e psicologica francese. La scuola tedesca punta sul concetto e ha l'aria di una dissertazione; quella francese si afferma con compiacenza sulla forma storica e si tiene alla narrativa. Praticamente però, il De Sanctis traccia distinzioni più acute tra i vari critici francesi: respinge un genere di critica retorica e di vecchio stampo come quella del La Harpe e attacca con impegno quello che egli chiama «la critica dei paralleli» di Saint-Marc Girardin. Il De Sanctis ridicolizza il suo metodo di confrontare, ad esempio, l'Orazio di Corneille con il Triboulet di Hugo quali esempi di amore paterno. Girardin confronta l'incomparabile e misura l'individualità su di un astratto ideale morale. Ma se il De Sanctis giunge a dichiarare: «Io odio la critica a parallela», egli limita la sua avversione a questo particolare metodo retorico derivato dal Chateaubriand. La critica desanctisiana è essa stessa costan-

temente «comparatista»; pure il De Sanctis mette tra loro a confronto delle totalità, delle opere, dei poeti come Dante e Boccaccio, Ariosto e Tasso, al fine di caratterizzare e individualizzare l'autore e l'opera e non, come fa il Girardin, per divagare da moralista sui personaggi fantastici o per dimostrare la superiorità dei classici sui romantici.

Dei critici storici francesi quello che il De Sanctis stimava maggiormente è Villemain, di cui apprezza la Storia della letteratura del Settecento per l'acutezza con la quale il suo autore suggerisce principi e giudizi entro una narrazione all'apparenza tutta diretta e oggettiva. Ma al Villemain manca, secondo il De Sanctis, forza e vigore creativo, essendo «un letterato, secondo il senso antico di questa parola: ciò che a lui importa principalmente è la retorica, l'arte di ben dire». Incidentalmente il De Sanctis fa allusione alla «esagerata» teoria tainiana del milieu. Invece non ci dice nulla della critica «psicologica» francese: gli capita di citare soltanto tre volte il Sainte-Beuve per il suo «manchevole e mediocre» saggio sul Leopardi, mentre il libro di Alfred Mézières sul Petrarca è considerato un esempio indicativo, in tutti i sensi, di critica psicologica. «L'autore è isolato dalla sua opera e studiato ne' fatti della sua vita, ne' suoi difetti, nelle sue virtù, nelle sue qualità... ne può nascere un giudizio più o meno esatto dell'uomo, non del suo lavoro.» Ma nonostante questa scarsa simpatia per la critica psicologica francese, molti dei più riusciti saggi desanctisiani devono essere definiti «psicologici». Il saggio sulla Fedra di Racine ripudia ogni astratta interpretazione positivista, storica e moralistica, per concludere che una tragedia può avere tutti questi caratteri ed essere mediocrissima. Ciò che importa è il fatto che Racine ha creato una figura vivente, una donna viva in tutte le sue contraddizioni e incertezze. La critica desanctisiana è unicamente un'analisi della psicologia di Fedra, il dramma è dimenticato come dramma e la sua prospettiva mitica viene tralasciata come superflua. Il gusto realistico del secolo XIX, portato a fare di Racine quasi un precursore di Sardou o di Ibsen, determina la concezione critica nel suo insieme.

Allo stesso modo le Contemplazioni di Hugo sono vivacemente definite, in un brillante saggio, come ideologia e insieme tecnica delle antitesi e delle corrispondenze. Ma il De Sanctis finisce con l'esprimere la sua preferenza per i versi sui fanciulli e la famiglia, di contro a quella che indubbiamente ci appare come la lirica più alta dell'Hugo, quella delle oscure e nebulose visioni in seno all'eternità.

Va anche aggiunto che i saggi desanctisiani, così ammirati, sull'Inferno sono principalmente psicologici e spesso schiettamente evocativi. Essi partono dalla rimozione di quanto può ostacolare un'esatta

comprensione dell'opera d'arte, e dall'abbandono delle interpretazioni allegoriche e storiche. Tutti hanno il loro centro in un'analisi psicologica dei personaggi e nell'esegesi dell'atteggiamento del poeta verso di essi. Così è definito il carattere di Francesca da Rimini: la sua passione e la sua vergogna, la sua tenerezza femminile e la pietà di Dante e la cognizione del suo peccato. Il saggio su Farinata delinea l'episodio, spiegando come Dante prepari l'effetto patetico prodotto dal sorgere di Farinata dall'avello infuocato e la funzione che l'interruzione del padre di Cavalcante ha nell'amplificare l'imperturbabile grandezza dell'Eroe che pareva «avesse l'inferno in gran dispitto». Anche il saggio dedicato al conte Ugolino è un commento, passo a passo, verso per verso, a mo' di racconto; riferimenti e anticipazioni sono messi in evidenza per illuminare un carattere; l'uomo che furiosamente si morde le mani nella torre che lo imprigiona è lo stesso che nell'inferno rode il cranio di colui che lo tradì in vita. Il *De Sanctis* suscita a poco a poco l'impressione del gigantesco e del vago, e contro il suo gusto portato alla determinatezza ed alla chiarezza, accetta e sviluppa l'ambiguità del verso «Poscia più che il dolor potè il digiuno». La critica diviene evocativa, quasi impressionistica, ma facendo capo a un'attenta lettura del testo, diretta ad una esplicazione psicologica. Il *De Sanctis* risponde ad interrogativi come questi: quali sono i sentimenti di Ugolino verso i suoi figli, verso Ruggieró, verso Dante? L'offesa di Ruggiero non consiste già nella morte di Ugolino, bensì in quella dei suoi figli. L'esplosione di odio di Dante contro Pisa corrisponde alla proporzione inumana e colossale della colpa di Ruggiero. Qui i sentimenti particolari e la motivazione dei personaggi costituiscono l'interesse centrale dell'indagine desanctisiana.

Ma tutto ciò costituisce soltanto uno degli aspetti dell'effettiva critica desanctisiana. La grandezza del *De Sanctis* sta più veramente nella sue felice sintesi di una visione e di uno schema storico con una critica appassionatamente tesa a scoprire il mondo di un poeta. All'interno di questo schema il *De Sanctis* propose i modi essenziali di un'estetica che sviluppò e rilevò i motivi della critica romantica (organicità, concretezza formale, autonomia dell'arte) con tale pienezza da superare il proprio tempo e da esercitare una fortissima influenza sul Croce e la sue scuola. Ma la posizione del *De Sanctis* non è tanto quella di chi precorre, quanto quella di chi conclude una sintesi, fondendo la storia hegeliana con la estetica dialettica romantica e traducendole entro un nuovo contesto dov'è caduta la metafisica ed è assimilato il nuovo spirito realistico e positivo. La sue posizione storica (per quanto naturalmente egli sia in teoria e in pratica così di-

stinto da loro) è simile a quella di Belinsky in Russia e di Taine in Francia. Tutti e tre, De Sanctis, Belinsky e Taine assimilarono lo storicismo hegeliano e l'estetica romantica e li trasformarono secondo le esigenze del loro tempo e della loro nazione, conservando il loro vero essenziale per consegnarlo al secolo successivo. Ma l'opera desanctisiana supera di molto la sua funzione storica; nonostante certe cadute nel didatticismo e nel sentimentalismo, il De Sanctis scrisse per più rispetti la più bella storia che mai sia stata scritta di una letteratura; una storia letteraria che unisce felicemente un vasto schema storico con una critica serrata, la teoria con la pratica, il principio estetico con le analisi particolari. Mentre è uno storico, il De Sanctis è anche un critico, un giudice di poesia.

RENE' WELLEK

da F. De Sanctis e la critica dell'Ottocento, in «Convivium», XXV maggio-giugno 1957, pp. 308 sag.

«La Scapigliatura» di Cletto Arrighi

Un'indagine sul significato e sulla diffusione dei termini «Scapigliato» e «Scapigliatura» deve necessariamente partire dalle pagine de *La Scapigliatura* e il 6 febbraio, il noto romanzo di Cletto Arrighi, al secolo Carlo Righetti, che introdusse nel lessico ottocentesco e portò agli onori della ribalta letteraria due termini mummificati nelle latebre del linguaggio secentesco. Ma dobbiamo chiarire subito che in quel libro i termini hanno un'accezione assai diversa da quella che, come vedremo, andarono via via assumendo.

L'opera dell'Arrighi, ingenua e macchinosa storia, ha come argomento le avventure di sei giovani, appartenenti alla cosiddetta «compagnia brusca», associazione a sfondo patriottico che propone ai suoi membri un programma assai semplice: goder la vita e preparare la rivolta della Lombardia alla dominazione austriaca (la seconda parte del programma è meno determinante della prima). Nel suo complesso la storia è d'impianto tradizionale, di gusto francese, con ricerca di colpi di scena a grosso effetto ove lo sfondo politico-patriottico è pretesto per una facile soluzione del dramma. E non manca, a sistemare meglio la vicenda nel romanticismo d'appendice, la brava tirata sui trovatelli e sulle colpe della società nei confronti di questi diseredati, nonché insopportabili disquisizioni di natura sociale con quadri compiacinti di una Milano desolata, disegnati nel modo caro alla penna di un Sue o di un Mastriani. Si tratta di rappresentazione quanto mai convenzionale, senza vivacità di colori e di accenti, condotta su temi privi ormai di qualsiasi suggestione fantastica; l'unica parte positiva del romanzo consiste nella descrizione di quella compagnia, del suo modo di vivere e di comportarsi, sempre in difficile equilibrio tra compromessi e debiti, sempre alla ricerca di un'agiatazza o di un benessere da trovarsi però al di fuori del lavoro. Dei giovani patriotti-li chiameremo così-protagonisti del suo racconto, l'Arrighi traccia un non superficiale ritratto nell'introduzione al romanzo, ritratto che è anche una fedele espressione di quel che lo scrittore intendeva allora per Scapigliatura:

In tutte le grandi e ricche città del mondo incivilito esiste - scrive il Righetti - una certa quantità di individui di ambo i sessi fra i venti e i trentacinque anni, non più, pieni d'ingegno quasi sempre, più avanzati del loro tempo, indipendenti come l'aquila delle Alpi; pronti al bene quanto al male; irrequieti, travagliati, turbolenti - i quali - o per

certe contraddizioni terribili tra la loro condizione e il loro stato-vale a dire tra ciò che hanno in testa e ciò che hanno in tasca-o per certe influenze sociali da cui sono trascinati, o anche solo per una certa particolare maniera eccentrica e disordinata di vivere, o infine per mille altre cause, e mille altri effetti, il cui studio formerà appunto lo scopo e la morale del mio romanzo-meritano d'essere classificati in una nuova e particolare suddivisione della grande famiglia sociale, come coloro che vi formano una casta sui generis distinta da tutte le altre.

Questa casta o classe-che sarà meglio detto-vero pandemonio del secolo; personificazione della follia che sta fuori dai manicomi; serbatoio del disordine, della imprevidenza, dello spirito di rivolta e di opposizione a tutti gli ordini stabiliti;-io l'ho chiamata appunto la Scapigliatura... La Scapigliatura è composta da individui di ogni cetto, di ogni condizione, di ogni grado possibile della scala sociale. Proletariato, medio cetto, e aristocrazia; foro, letteratura, arte e commercio; celibato e matrimonio; ciascuno vi porta il suo tributo, ciascuno vi conta qualche membro d'ambo i sessi; ed essa li accoglie tutti in un amplesso amoroso, e li lega in una specie di mistica consorteria, forse per quella forza simpatica che nell'ordine dell'universo attrae fra di loro le sostanze consimili.

La speranza è la sua religione; la fierezza è la sua divisa; la povertà il suo carattere essenziale. Non la povertà del pitocco che stende la mano all'elemosina, ma la povertà di un duca, a cui tocca di licenziare una dozzina di servitori, vendere molte coppie di cavalli, e ridurre a quattro le portate della sua tavola, perché fatti i conti con l'intendente, ha trovato di non avere più a questo mondo... che cinquantamile lire di rendita.

Come il Mefistofele del Nipote, essa ha dunque due aspetti, la mia Scapigliatura.

Da un lato: un profilo più italiano che milanese, pieno di brio, di speranza e di amore; e rappresenta il lato simpatico e forte di questa classe, inconscia della propria potenza, propagatrice delle brillanti utopie, focolare di tutte le idee generose, anima di tutti gli elementi geniali, artistici, poetici, rivoluzionari del proprio paese; che per ogni causa bella, grande, o folle balza d'entusiasmo; del riso conosce la sfumatura arguta come lo scroscio franco e prolungato; che ha le lagrime d'un fanciullo sul ciglio e le memorie feconde nel cuore.

Dall'altro lato, invece, un volto smunto, solcato, cadaverico; su cui stanno le impronte delle notti passate nello stravizio e nel ginoco; su cui si adombra il segreto d'un dolore infinito... i sogni tentatori di una felicità inarrivabile, e le lagrime di sangue, e le tremende sfiducie,

e la finale disperazione.

Nel suo complesso perciò la Scapigliatura è tutt'altro che disonesta. Se non ch , come accade anche nei partiti politici, che gli estremi accolgono nel loro seno i rifiuti di tutti gli altri, anch'essa conta un buon numero di persone tutt'altro che oneste, le quali finiscono collo screditare la classe intera... Per  la vera Scapigliatura li fugge per la prima, e li rinnegherebbe ad alta voce se ella fosse conscia della propria esistenza.

Sostanzialmente questa introduzione riproduce, con lievi modifiche sottolineate dal Parenti, la presentazione del romanzo, comparsa, a firma dello stesso Arrighi, nell'«Almanacco del Pungolo» per il 1858, curato da Leone Forti che del foglio era l'intelligente direttore. Nella presentazione, per , troviamo un lungo brano-di cui mi limito a dare un breve saggio-che sar  espunto nell'introduzione del romanzo e che assai bene sottolinea la novit  del termine introdotto dall'Arrighi e la coscienza che di tale novit  egli sentiva nei riguardi dei suoi contemporanei: «Avvenne che un bel giorno- scrive l'Arrighi - dovendo pur trovare un titolo... mi trovai nella necessit  di coniare un neologismo o di andare a pescare nel codice della lingua qualche parola vecchia che rendesse pressapoco il concetto del mio qualsiasi romanzo... Cerca e ricerca, finalmente trovai una parola acconcia al caso mio... Per , in quella maniera che potrei star garante che scapigliatura non   una parola nuova, sarei in un bell'imbarazzo se volessi persuadervi che la   molto usata e conosciuta. Infatti tra le tante persone a cui domandai che cosa intendessero per scapigliatura, parte inarc  le ciglia, come a dire: non l'ho mai sentita a menzionare, e parte mi rispose cos  a tentoni, chi: l'atto dello scapigliarsi, chi: una chioma arruffata, e chi, finalmente-e costui fu un letterato- una vita da d bauch ; definizioni tutte o false o inesatte e, in ogni modo, lontano le mille miglia dal qual significato in cui m'ero proposto di adoperarla io. Quell'io che credevo di aver rubato il larda alla gatta, da quelle risposte n'ebbi una delusione che mi afflisse moltissimo..... Sar  da osservare marginalmente che l'Arrighi ama questi divertissements linguistico- filologici in margine alle sue opere. Nel volume che stiamo esaminando, tanto per citare un esempio, riuscir  a impiantare un discutibile dialogo in una specie di gergo furbesco-in parte coniato nella sua officina letteraria, in parte riesumato da una certa tradizione dialettale meneghina- che dovrebbe efficacemente dipingere il modo di esprimersi di quella giovent  che egli aveva messo al centro del suo romanzo. Questo gusto della parlata gergale, della voce peregrina e ricca di sfumature nuove andr  facendosi via via meno dilettesco nell'Arrighi s  da

divenire-sotto l'influenza delle teorie realiste e nel clima che si stabilirà in Italia al momento delle polemiche zoliane-un efficace elemento di riscoperta sociale, un modo di penetrare nell'anima del suo popolo, di rivelarne quelle che a lui appaiono come puntuali manifestazioni dello spirito meneghino, o almeno di quello spirito che gli premeva di mettere in luce: il mondo della povera gente, dei «locchi», di coloro che tirano la vita servendosi di espedienti, o, più semplicemente, il mondo degli «Scapigliati» quale egli l'andava definendo in se stesso e nei suoi libri.

E mi sembra che quel gruppo di giovani generosi, e squattrinati, senza-si badi bene- tendenze artistiche da prendere in seria considerazione, dediti alla bella vita assai più che alla pittura, alla poesia o alla musica, quei giovani, dicevo, appaiono nella Scapigliatura e il 6 febbraio già ben disegnati nelle loro ingenuie caratteristiche, messe in luce con un candore che è di tutta l'opera di Arrighi, fino alle più banali macchiette del suo teatro comico. Ma il termine appare non più di due o tre volte (a parte l'introduzione) nel corso del romanzo e nella conclusione della vicenda si colora di romantico compiacimento: «Erano vissuti da scapigliati, erano morti da eroi. Da certi uomini gravi furono chiamati assassini...»; il finale del romanzo vuole riabilitare la vita oziosa dei giovani e riabilitare anche, in chiave romantica, la loro spensieratezza contrapponendola alla gravità degli uomini dabbene, dei borghesi contro i quali l'Arrighi spunta più d'una lancia, quasi per creare, con la sua «Scapigliatura», un contraltare sentimentale suggestivo alla genia dei benpensanti privi di qualsiasi entusiasmo umano o patriottico (e ciò va sin da ora sottolineato perché rappresenta una delle linee di sviluppo della nostra indagine).

Ma è necessario ora fare un passo indietro: in realtà il termine, prima che nell'«Almanacco del Pungolo», era già stato inserito dall'Arrighi nel suo primo romanzo *Gli ultimi coriandoli*, pubblicato a Milano presso l'Ufficio dell'Uomo di pietra nel 1857: tale opera ebbe gravi noie dalla censura austriaca che la mutilò senza pietà falsandone la primitiva fisionomia. Se è da credere a quel che dice l'Arrighi nella ristampa del 1867-che egli chiama terza edizione-il volumetto, nella sua seconda edizione comparsa a Napoli, sarebbe stato sconciato dalla censura borbonica. Ho potuto confrontare soltanto la prima (1857), dedicata al Manzoni, e la terza (1867) edizione del romanzo, che non reca più la dedica al grande romanziere: della seconda, assolutamente irreperibile, ignoro persino l'anno di stampa. Nella prima edizione dell'opera il termine compare una sola volta, nel sesto capitolo: «No mia cara; egli è un disperato, sempre al verde; non te lo

presenterei per tutto l'oro del mondo; è il re della scapigliatura artistica di Milano. E non aggiunse altro. Ismene a queste reticenze cominciava a soffrire. -Le prince de la bohème!- sussurrò macchinalmente...». Nella terza edizione dell'opera questo brano rimane pressoché invariato (solo qualche lieve correzione formale nell'impianto del dialogo) ma il termine compare altre due volte rispetto all'edizione del '57: una prima volta proprio all'inizio del volume e in un dialogo («Una contessa mi confidò di tenerlo per un mauvais sujet -che cosa la intende dire contessa, col mauvais sujet? -Oh, per esempio qualche cosa fra l'artista e lo scapigliato. -Manco male, bisbigliai, temevo di più...»); una seconda al principio del capitolo XVI (ma è da avvertire che la disposizione dei capitoli non è la stessa nelle due edizioni) nella descrizione di un veglione alla Scala:

«Da ogni parte si balza dai sedili, si corre agli amplessi e la ridda scapigliata incomincia sul palco scenico e in platea». Questo brano è del tutto assente nella prima edizione mentre l'altro, al posto del termine «scapigliato», registra «scapato» («Oh per esempio!

Qualche cosa tra l'artista e lo scapato,). La maggior frequenza con la quale la parola appare nell'edizione del '67 de *Gli ultimi coriandoli* non può stupire se si pensa che quel termine, quasi sconosciuto e usato forse dal solo Arrighi nel '57, si era sensibilmente diffuso in quei dieci anni sì da imporsi al suo stesso inventore, e in modo quanto mai inconsueto. Lo troviamo anzitutto -incontro di notevole importanza- in una pagina del famoso «Pungolo», nella «cronaca milanese» del 28 agosto 1860, ove «Valentino» autore dell'articolo, osserva che «la questura non sapendo prevenire i disordini, li commentò a modo suo in un proclama incollato a un battente del Caffè Svizzero la sera dopo in cui seguì il tafferuglio...» e conclude con questa perorazione nella quale il termine è usato in accezione davvero peregrina: «O Benedetto Magno! uomo incompreso, sebbene tu comprenda così bene il tuo secolo, dirizza l'arco della schiena, curvata dal peso dei tuoi dotti in folio; leva per poco la corrugate fronte dai vegliati volumi della prediletta edizione latina di Prato e metti, tu che ne sei maestro, un pochino di forma negli scapigliati proclami della questura...». L'uso del termine è inconsueto, senza dubbio, ma il clima che ha evocato la parole è ardente di patriottismo, fervido di spiriti rivoluzionari, sulla linea delle ultime pagine de *La Scapigliatura* e il 6 febbraio; non escluderei infatti che lo svolgimento, ma soprattutto la conclusione del romanzo, siano stati suggeriti all'Arrighi proprio dall'impiego che il termine da lui coniato andava trovando nell'ambiente del liberalismo lombardo, e forse nel linguaggio stesso dei cospiratori. Ma è soltanto

un'ipotesi che non posso suffragare con alcuna prova; certo è che nel romanzo la soluzione patriottica della vicenda è del tutto inattesa anche se una vivace atmosfera, polemicamente e ingenuamente liberale, circola in tutta l'opera.

La «Cronaca grigia» e la prima diffusione del termine E' ora opportuno aprire le pagine della «Cronaca grigia», la rivista che, con numerose interruzioni e non pochi mutamenti d'indirizzo, l'Arrighi diresse dal 1860 al 1882 con notevole seguito.

Nel numero del 16 gennaio 1864 l'Arrighi inizia una specie di farraginoso romanzo (I misteri della Compagnia delle Indie) che non fu mai raccolto in volume: nel corso del suo racconto, che si sviluppa attraverso molti numeri della rivista, l'Arrighi non manca di riprendere quel termine la cui paternità egli rivendicherà più volte proprio dalle colonne del suo giornale. Anche i protagonisti della nuova vicenda sono degli «scapigliati»; ma di tipo ben diverso da quello che avevamo incontrato nel famoso romanzo, al quale però l'Arrighi si affretta a riallacciarsi sin dalle prime pagine del racconto: «In una prefazione di un mio romanzo-di cui questo lavoro, che non è un romanzo, sarà per così dire il complemento-io descrissi una certa caste sociale che chiamai Scapigliatura milanese, composta di individui appartenenti ai diversi ceti, dal principe allo spazzaturaio, i quali, o per certe contraddizioni fra la loro condizione e il loro stato- vale a dire fra ciò che hanno in testa e ciò che hanno in tasca- o per certe influenze da cui sono trascinati o anche solo per una certa maniera disordinata di vivere-dopo molte peripezie finanziarie, finiscono inesorabilmente a trovarsi un bel giorno dinanzi a un terribile dilemma, da cui purtroppo non ci sono che due vie per uscire, entrambe vergognose: la prigione o la fuga. Queste sono le vittime! A spese e a danno di tutti questi sventurati-a cui la natura, se avesse largito un po' meno di cuore e un po' di aritmetica, avrebbe reso un grandioso servizio-pulula e s'ingrassa una genia parassita, non molto numerosa, che è la vera antitesi della prima... che specula sul buon cuore o sulla trascurataggine di quegli scapigliati...». Nel numero seguente (30 gennaio) la nuova immagine di scapigliato- qualcosa di mezzo fra la vittima e l'imbroglione-prende più decisi contorni: «I sensali della Compagnia cercano qualche scapigliato, che si assuma di prestar il proprio nome per una ditta commerciale...»: uno squattrinato che diventa complice di truffatori. E, sempre nel corso della stessa narrazione (numero del 24 aprile 1864): «Il tenore Spialia era anch'esso uno di quei miseri scapigliati, che perduta la voce per vizi e caduto nelle maglie

degli Indiani, inetto a far altro di bene a questo mondo, aveva dovuto piegarsi per vivere, e per non vivere in prigione, a diventiar complice delle loro marinolerie...».

Così il termine apre un altro capitolo della sua storia: nella stessa pagina dell'Arrighi esso assume una curiosa ambivalenza; da un lato è usato per indicare una classe di individui che si muove sempre, per colpa propria o altrui, ai margini della legge; dall'altro rimane a definire una particolare schiera di giovani anticonformisti, avversi a ogni forma di vita borghese, allegri e spensierati soci di quelle brigate squattrinatissime che riempivano le osterie della Milano romantica. Ed ecco, sempre nelle pagine della «Cronaca grigia», un bell'esempio di scapigliato burlone: «E' morto a Torino il povero Cavaliere Baratti, il più bel tipo di scapigliatura ch'io abbia conosciuto. Sono celebri i suoi epigrammi che egli improvvisava in viso ai suoi amici con urla facilità sorprendente». E in altri luoghi della rivista il termine sta a indicare lo stesso tipo di gioviali perdigiorno: «Uno di questi giorni, sette allegri scapigliati di buona lega, si posero in capo di farsi invitare a pranzo da un loro amico...» e ancora: «A Firenze, in una cena di giovani di spirito e di scapigliati...». Una superficiale coloritura patriottica torna a caratterizzare il termine quando la storia della Compagnia delle Indie del romanzo viene per un momento a coincidere con la storia d'Italia e, più precisamente, col la spedizione di Garibaldi in Sicilia, che segna l'eroica conclusione della miserabile vita di due scapigliati. Aveva scritto l'Arrighi nel numero del 28 agosto 1864, della «Cronaca grigia»: «Garibaldi, stanco degli andirivieni diplomatici, s'imbarca con i mille prodi per accorrere nella terra dell'Etna a sostenerci la insurrezione. Tutto quanto havvi di più generoso e di più scapigliato fra noi accorre alla nuova crociata...». Nella battaglia del Volturmo i due scapigliati, Briglia e Giulio, si battono eroicamente: la storia dell'Arrighi si conclude con il racconto della morte del primo dei due:

«Briglia cade ferito difendendo una barricata che vien presa dai nemici, e che cade in mano dei Borbonici. Allora lo strazio che ne fecero è impossibile descriverlo. Prima sputacchiato, poi spogliato nudo: e innanzi metterlo alla tortura del fuoco, gli ballano attorno una specie di ridda feroce. Quindi cominciano a strappargli la lingua e a rompergli le braccia e a conficcargli negli occhi due chiodi... Così terminò la sua scapigliata esistenza il povero Briglia, una delle vittime della Compagnia...». Ed è superfluo richiamare qui l'analogo sacrificio dei giovani protagonisti de *La scapigliatura* e il 6 febbraio.

Il termine affiora di nuovo in occasione della guerra del '66, in

alcune corrispondenze anonime dal fronte (Lettere dall'accantamento, forse di Ulisse Barbieri): «Comincia dunque a far una distinzione capitale fra garibaldini e garibaldini... ed è fra i garibaldini chiamati dalla voce santa del dovere e dell'amor patrio, e quelli chiamati dalla miseria e dalla speranza di trovar avventure; in altri termini: fra la più generosa e patriottica gioventù d'Italia e la più disperata e turbolenta scapigliatura che si possa immaginare. Questa parola da te, caro Cletto, inventata, o messa all'onore del mondo, non poteva cadermi sotto la penna più a proposito per designare senza intendere, la feccia del garibaldinismo...». Quindi, neppure nel caldo clima patriotticogaribaldino l'espressione perde quella sottolineatura decisamente negativa che aveva nelle pagine della «Cronaca grigia».

Sottolineatura che, anche fuori del dominio giornalistico e letterario del buon Cletto, il termine sembra conservare, almeno in un primo tempo, a scapito dell'altra accezione, quella di svagato perdigiorno senza soldi o, se vogliamo, di uomo squattrinato con ambizioni artistiche e letterarie, nel qual caso si usa di preferenza la vecchia definizione di bohème.

Dobbiamo ora osservare che il termine, negli anni che andiamo indagando, è particolarmente diffuso soprattutto nel linguaggio giornalistico, e alludo ai giornali più aperti ad ogni tipo d'innovazione, sia di costume che di vocabolario; non per nulla il «dottor Etico» - che altri non era se non Cesare Tronconi-dando vita, il 17 dicembre 1866 a un nuovo foglio milanese, lo chiamava «Lo scapigliato», proponendosi di sottolineare, nel titolo stesso, la volontà di romperla con gli schemi borghesi, il desiderio di rinnovamento, l'incapacità di adagiarsi nei luoghi comuni, ma non fino al punto di offendere le leggi della morale («La nuova scapigliatura - scriveva il dottor Etico - è un'assoluta indipendenza di idee, non il culto per le materie da fogna...»).

Questo foglio è rimasto sinora pressoché sconosciuto. Non ne esistono esemplari in nessuna biblioteca italiana; grazie alla cortesia del dott. Filippo Piazzi di Milano ho potuto ottenere la riproduzione dell'unico numero che - per quanto mi consta - rimane in circolazione: è il n. 2 del 23 dicembre 1866. Dall'esame di esso ricavo che si tratta di un settimanale sul tipo della «Cronaca grigia» (curiosità, interessi sociali, anticlericalismo assai spinto, notizie letterarie e rivelazioni d'attualità). Altre notizie su questo periodico ho trovato in un libretto di F. Giarelli - uno dei più importanti giornalisti della Milano scapigliata, col quale avremo occasione d'incontrarci ancora che riproduce un'intervista con il Tronconi: «Avevo creato un giornale letterario scapigliato come il suo titolo - confessa il dottor Etico al suo

interlocutore ma la collaborazione promessami mi mancò affatto ed io dovevo pubblicare otto pagine grandi tutte le settimane. Mi riducevo a scrivere suonata la mezzanotte, dopo aver lavorato tutto il giorno alla Banca ed aver passato la sera in teatro od a studiare. Come potevo resistere io che avevo così poca paglia in basto? Dopo sei numeri, la vita materiale del giornale era assicurata, ma io non ne potevo più ed un buon sbocco di sangue mi metteva a letto a meditare sulla morte in prospettiva. Mi sentivo più che mai tisco. Allora dal mio letto dettai a mia sorella il mio saluto agli associati che finiva con un Siate felici molto melanconico...».

Perduti, refrattari, scapigliati: il termine nel clima della polemica sul realismo «Perduti»: la definizione - che avrebbe dovuto suonare come un'ingiuria - fu assunta a titolo d'onore dai redattori del «Gazzettino rosa». «Sono il più brutto, il più spostato ed il più rozzo dei perduti...»: così comincia un autoritratto di F. Cavallotti e Impressioni di un «perduto» all'esercito dei Vosgi si chiamarono le corrispondenze di guerra che Achille Bizzoni venne pubblicando sul suo giornale per informare i lettori intorno all'andamento della campagna garibaldina. Ribelli e irregolari, anticonformisti e antiborghesi, quegli uomini dello stampo di Bizzoni andavano ora a battersi per la Franeaia come undici anni prima avevano seguito Garibaldi in Sicilia: allora sulle pagine della «Cronaca grigia», oggi su quelle del «Gazzettino rosa» un termine ben noto è impiegato per definirli: i «perduti» del '71 sono gli scapigliati del '60. Il termine «scapigliato» appare difatti con singolare frequenza nella letteratura memorialistica garibaldina di questi anni: lo troviamo nelle citate Impressioni del Bizzoni («La marcia era stata lunga e faticosissima; era la notte dell'ultimo giorno dell'anno; Pouilly, amenissimo villaggio, aveva d'un tratto assunta la vivacità che portano sempre nelle piccole borgate gli scapigliati battaglioni di volontari»), nel Socci («In mezzo alla baldoria e ai cadaveri, ai generosi proponimenti e alle continue disillusioni, nasce spontanea in chiunque abbia del cuore, una filosofia che l'arcigno e pettoruto pedante non crederebbe possibile in una vita scapigliata, chiassona...») e ancora:

«E qui furono lunghi discorsi, domande spesse, ripetute, alla maggior parte delle quali era impossibile dare una risposta, tanto rapidamente le si succedevano: era una conversazione scapigliata, attraente», e infine: «... li vedevi l'elegante ufficiale di stato maggiore, lo svelto franc tireur, il mobilitizzato sornione, lo scapigliato volontario...»), in Bandi («Era un grand'incubo per costoro quell'uomo che, alla testa di pochi scapigliati, aveva risolto un problema creduto im-

possibile a risolversi Dio sa per quanti anni; quell'uomo che non accettava gradi né onori, ed altro vanto non volle, se non quello di essere primo in Italia tra quanti corsero volenterosi al sacrificio per amore d'Italia, senza speranza di guadagno....).

Ma soffermiamoci un attimo su uno dei termini che rappresenta ormai l'equivalente di scapigliato: «perduto», sulle colonne de «La plebe», si trasformava subito in una parola aperta a determinanti coloriture sociali, di un socialismo riccamente iridato di patriottismo nel quale, secondo alcuni, era da riconoscere la differenza fra la vecchia bohème di Mürger e quella di Vallès, ormai trionfalmente penetrata anche in Italia. Annunciando «La strenna del 1876» promossa dalla «Mafia rosa», organo ufficiale della scapigliatura genovese, «figlio del milanese 'Gazzettino rosa' buon'anima», «La plebe», nel suo numero del 31 dicembre 1875, salutava appunto gli scapigliati liguri osservando: «Ecco in poche parole di che si tratta: sono i soliti bohèmes della letteratura che quasi sempre le presenti condizioni della società condannano a forzato silenzio e a non geniali lavori; sono giovani che hanno più fede di quel che non vogliano credere, sono perduti che combattono colla intrepidezza del mazziniano, colla tenacità del garibaldino, colla pazienza del socialismo. Bohème italiana: né Rolla né Colline...».

Dopo il '70, infatti, nel clima polemico determinato dalle discussioni sull'arte realista, l'anticonformismo, che costituiva la carica essenziale del termine che studiamo, era esploso in direzione ben prevedibile: negli accesi dibattiti di quegli anni si riscopre anche la letteratura della vecchia bohème francese, ma insieme con Mürger si riscopre Jules Vallès: i suoi romanzi del '65 e del '66 (*Les réfractaires* e *La rue*) vengono riportati alla luce dalla più recente produzione narrativa e dalle vicende biografiche del loro autore, appassionatamente impegnato nei fatti della Comune e perseguitato a causa della sua partecipazione a quei fatti. Allora il pittore dei déclassés, degli spostati (così l'Ulda, in un suo romanzo, definisce i suoi eroi esemplati sui réfractaires di Vallès), degli uomini della strada, dei saltimbanchi e degli artisti da strapazzo verrà posto a fianco di Mürger (visto attraverso le pagine di Firmin Maillard) e le loro pitture sociali arbitrariamente identificate. Vallès, che nei suoi giornali («La rue» e il vecchio «Cri du peuple») aveva difeso-come tutti gli scrittori della rue - l'uomo d'ogni giorno contro l'individuo d'eccezione, il ribelle contro il borghese e il conformista, diverrà il maestro di tutta una generazione. Mürger - nel nuovo travestimento sociale - e Vallès incontrano più fortuna in Italia che in Francia, e réfractaire trova in Italia il

suo equivalente nel vecchio « scapigliato ».

«La Scapigliatura è la negazione del pregiudizio, la propugnatrice del bello e del vero, l'affermazione dell'iniziativa individuale contro il quietismo. La reazione perseguita la bohème perché suona la diana della riscossa; i gaudenti la odiano perché disturba la loro digestione; gli'ingenui la calunniano perché non sanno comprenderla. Essa è il bastone d'Ulisse sul dorso di Tersite ed aspira alla duplice meta di lottare contro lo sconforto e realizzare ciò che chiamasi utopia...». A questa definizione di F. Cameroni facevan eco i vari giornali progressisti della penisola che dal verbo del Cameroni traevano ispirazione; in polemica con un redattore del *Secolo* così scriveva «*Usque*» nel numero del 24 maggio 1878 del già citato «*Alfa*»: «Ed ora una confidenza. Ci dite corrotti, e banditori di corruzione... Guardateci; guardate alle nostre fronti ventenni e trovate ci, se siete bravi, lo striscio del vizio... Chi, pitocco come noi, lavora e suda, e patisce per un pane qualunque, chi come noi vive nell'ansia di un avvenire, che mi permetterete di dire bello, via là, non può essere vizioso, via là non può essere corrotto... Scapigliati... vi si arricciano i capelli in capo al solo pensarvi: eppure gli Scapigliati son gente brava perché di cuore, son gente buona perché onesta... ci ha fatto così la natura, il buonsenso ed il coraggio delle nostre opinioni...». Bohème o spostato, scapigliato, refrattario o perduto è chiamato chiunque si ribelli alle convenzioni e segua una strada nuova. Tali termini sono usati indifferentemente dal Cameroni e dai suoi riecheggiatori; la Comune è vista come il banco di prova, il luminoso altare di questi scapigliati, e la lotta politico-sociale caratterizza più decisamente d'ogni impegno letterario, la fortuna del termine.

Nel campo strettamente letterario scapigliato diventa sinonimo di realista, e «realismo scapigliato» è la definizione che si dà all'arte nuova, alla poesia d'avanguardia: vero scapigliato è quello scrittore che non soltanto combatte per una letteratura realista, ma persegue anche ideali d'arte socialmente engagée. Vedremo nella seconda parte del nostro saggio il travestimento al quale in questi anni viene sottoposta l'opera di Praga e di Tarchetti; qui basterà osservare che esponenti ufficiali del realismo scapigliato sono Guerrini e Tronconi: polemici difensori di quest'ultimo saranno da una parte Fontana, dall'altra Giarelli, l'uomo di punta della «*Farfalla*», che nel 1881 darà alle stampe la sua intervista col Tronconi, già da noi ricordata; per il Guerrini sarà sufficiente richiamare e ci limitiamo a una sola testimonianza-la definizione della «*Farfalla*» che il 1° settembre 1878 affermerà decisamente: «Guerrini è il dolce poeta del nostro cuore.. Ma Guerrini entra in questa parte del nostro discorso perché - proprio nel

'78 - egli impiega coscientemente il termine scapigliato come sinonimo di realista e progressista: nel prologo a *Polemica*, difatti leggiamo: «Ma ditemi, per Dio, non era proprio ora di muoversi? Ma non vedete che noi, rivoluzionari, scapigliati, sanculotti, siamo ancora alle cinquantenni prefazioni del Cromwell e di Mademoiselle de Maupin?».

Ma, dicevamo, l'area d'impiego del termine è ora fondamentalemente in campo sociale, ove il vocabolo assume quella coloritura che lo caratterizzerà a lungo, sino a farne in qualche modo una chiave per penetrare nella sordida povertà di certi ambienti, per aprire le porte di quelle soffitte nelle quali-accanto al poeta e al pittore squattrinati in attesa della gloria-si munve una schiera di individui perseguitati dalla miseria e dalla fame. Persino chi, come il Ghislanzoni, aveva impiegato il termine nella sua accezione consueta, ora si sente in dovere di sistemare la parola su uno sfondo vagamente socialisteggiante, anche se il nuovo impiego è dettato più dalla moda che da una reale consapevolezza del nuovo valore assunto dal termine stesso. Alludo all'Epistola in versi al dottor L. V. ove il termine appare con evidenti sfumature sociali:

«Mo! vedetelo! Ripiglian quelli: il rattoppato e logoro Abito ha smesso, ed anco ieri il rancio Pagò al trattor: fondi segreti. Ei bazzica Cogli scavezzaccolli democratici, Notan gli altri: badate! di repubblica E socialismo puzzan le parentesi Del testo scapigliato...».

Passato quel momento, il termine-alcuni anni dopo-ritornerà nello stesso Ghislanzoni all'antica, consueta accezione.

La trasformazione del termine nella più tarda produzione narrativa dell'Arrighi a questo punto ci viene nuovamente incontro Cletto Arrighi, il quale nella sua «Cronaca grigia» aveva sempre combattuto una vivace battaglia a favore dei poveri, di coloro che le leggi trascuravano o dimenticavano, e che tra il 1876 e il 1880 era divenuto collaboratore di giornali che ponevano il problema sociale all'ordine del giorno (non ultima «La farfalla» alla quale l'Arrighi rimase lungamente fedele). Se i quattro amori di Claudia, infatti, ci ripropongono il termine nelle oscillanti accezioni alle quali ci ha abituato la pagina del buon Cletto, un nuovo tipo di scapigliato sarà il protagonista de *La canaglia felice*, quel Carlo Rey, vittima innocente di una serie di raggiri, che in mezzo ai «locchi» milanesi riuscirà, dopo molte vicissitudini, a far trionfare le sue ragioni. Ma l'ambiente è ormai ben diverso da quello de *La Scapigliatura* e il 6 febbraio: venticinque anni di esperienze e di incontri hanno fatto di Cletto Arrighi il romanziere che

con prodigiosa prontezza ha assimilato il verbo verista e lo bandisce in ogni campo delle attività artistiche: la sua Nanà a Milano, prima che in volume, è comparsa nella rubrica Dal vero sulle colonne della «Farfalla» del 1880; lo scapigliato Filippo Mailiani, protagonista di Nanà a Milano, è il solito bravo giovane, costretto - come i suoi antenati dei Misteri della Compagnia delle Indie - a mettersi in una losca impresa in seguito ai debiti di gioco contratti per amor di Nanà, ma le pagine di Arrighi-abbandonate ora la storia e la politica - si infiammano per il problema del riscatto sociale, problema che I quattro amori di Claudia metteranno in primo piano. Così gli scapigliati divengono «canaglia», e come venticinque anni prima Arrighi si era proposto di richiamare in vita un termine suggestivo e dimenticato, ora si propone di rivalutarne un altro alla luce dei nuovi problemi che la società del suo tempo validamente poneva; la bolletta dello scapigliato - fuori ormai d'ogni preoccupazione letteraria o artistica, assai marginale d'altronde anche nel primo Arrighi - diviene la bolletta della canaglia che non sa come vivere; quell'interesse per gli umili, che era una delle bandiere della «Cronaca grigia», ora diviene interesse preminente; quei motivi e problemi che la pubblicistica del tempo agitava (si pensi all'impegnativa inchiesta di Lodovico Corio sulla plebe di Milano pubblicata dalla «Vita nuova» nel 1876-77) trovano nel nuovo romanzo di Arrighi un'espressione ingenua ma efficace così come altre manifestazioni della letteratura romantica che nelle pagine del brillante e confusionario giornalista avevano trovato immediata e suggestiva traduzione in chiave popolare e divulgativa (la stessa stagione zoliana di Arrighi non va presa come cosciente interpretazione di un'importante svolta della letteratura ma piuttosto come immediata percezione di un fenomeno che poteva utilmente essere volgarizzato e felicemente presentato al pubblico, stanco di quei romanzi a intreccio nebuloso di cui lo stesso Righetti aveva ammannito stucchevoli esemplari).

Ma conviene leggere qualche tratto dell'introduzione a *La canaglia felice*: «Questo mio nuovo romanzo - dichiara l'Arrighi - è un seguito, o per mio dire, un'appendice della Scapigliatura milanese. Ora vi dirò perché l'ho intitolato *La canaglia felice*. E, prima di tutto, che cosa vuol dir canaglia? Questa voce non è certo fra le più gentili.

Tutti la riguardano come un termine di forte disprezzo. Nei vocabolari corrisponde a gente vile ed abietta. E' un peggiorativo di popolino, di volgo, di feccia e di altre graziose parolette, colle quali coloro che hanno denari e si lavano le mani più volte al giorno, chiamano quella turba che non ha denari e non si lava le mani che il giorno del

riposo festivo... Ed è tanto vero che la si dovrebbe prendere esclusivamente nel senso più vile, che oggidì gli scrittori hanno inventato parecchie sorta di canaglia: la canaglia dorata, la canaglia artistica, la canaglia letteraria; le quali tutte non si può dire che siano composte da gente vile ed abietta, quantunque quella canaglia di Voltaire abbia lasciato scritto che quest'ultima è la peggiore di tutte. Nel mio studio, cercai di non trascurarne alcuna, dando, ben inteso, la preminenza alla vera canaglia, a quella, cioè, dalla quale deriva la grande preoccupazione sociale del nostro tempo... Divenuta flagrante è la questione della lotta per la vita. La ingiustizia evidente, che risulta dal possesso di ricchezze esuberanti degli uni senza alcun merito di fronte alla spaventosa nudità degli altri senza alcuna colpa, ha suscitata la controversia che non può terminare senza un grande esito. La ribellione sorda, latente, pertinace di chi sta troppo male contro chi sta troppo bene, non può cessare, qualunque cosa avvenga...». Nel nuovo romanzo il gusto della lingua coniata nell'ambiente che lo scrittore vuol descrivere si accentua, come se quel mondo di «locchi» e di disperati alimentasse la vocazione dell'Arrighi ai termini disusati, alle espressioni brutalmente dialettali; i personaggi (Tito Sganzerla, la madre di lui Carolina, losca figura della malavita milanese, la Bigietta, vittima delle infami macchinazioni di chi vuol perderla) hanno tutti una funzione documentaria, come sempre in Cletto, mentre le requisitorie sociali (notevole quella sulle case di tolleranza e sulla protezione che ricevevano dal governo) si alternano a descrizioni col più cupo realismo. E' questo il nuovo ambiente nel quale si muovono gli scapigliati di Arrighi, non più spensierati perdigiorno senza un domani, sì bene esemplari documenti di quell'ingiustizia sociale che condanna l'esistenza del povero.

Abbiamo sinora seguito un filone per così dire paraletterario della storia della parola: abbiamo infatti visto che essa designa essenzialmente un fatto di costume o politicosociale, e anche quando il fatto letterario è chiamato in causa, esso resta sempre in margine.

Ma la nostra è stata un'astrazione critica per amor di chiarezza; in verità la parola designa, parallelamente o quali, anche un determinato indirizzo di poesia. Dobbiamo dunque indugiare su quest'altro filone e chiarire come si sia andato formando il canone letterario oggi generalmente accolto: il che, come vedremo, avvenne assai tardi. Ma quest'altra indagine non può scompagnarsi da quella tendente a stabilire le reazioni dei contemporanei alle singole personalità destinate ad entrare in quel canone.

GAETANO MARIANI

da *Alle origini della Scapigliatura*, in «Convivium» 1961
pp. 1-9 e 11-18

La scapigliatura

Gli avvenimenti politici e sociali che si susseguono in Italia intorno al 1870 (ci richiamiamo qui al fugace panorama offerto, per quel che riguarda gli anni dopo il '60, nel secondo capitolo di questa storia) portano in primo piano la polemica scapigliata e ribelle di quei quotidiani e periodici milanesi dei quali abbiamo già parlato nelle pagine precedenti. Ma ora quei gionnali e i loro redattori assumono un piglio più sicuro: la loro polemica si fa meno sfocata, il tiro più aggiustato dinanzi a un bersaglio meno confuso e più visibile. Lo stesso Cletto Arrighi sembra ora voler condurre la battaglia della sua Cronaca grigia su posizioni meno provvisorie e con argomenti meno dilettanteschi: polemico, anticonformista volto alla moralizzazione della pubblica amministrazione e al risanamento degli organismi finanziari preposti al governo della cosa pubblica, il foglio del Righetti tonna ora ad ispirarsi più sensibilmente a quella problematica sociale che aveva determinato la nascita stessa della rivista mentre l'interesse del fondatore sembra di nuovo più dichiaratamente volgersi - anziché a «quella cara baraonda che si chiama la vita politica italiana» e di cui non esita a denunciare scandali e retroscena scagliandosi violentemente contro coloro che vorrebbero imbavagliare i giornalisti - a quelle classi più povere alle quali, nel primo numero del suo periodico, l'Arrighi aveva promesso un foglio nuovo, aperto a coloro che dai giornalisti attendevano una parola nuova, capace di svelare i retroscena politici ma pronto anche a trarre da ogni occasione un efficace pretesto per illuminare ai lettori il dramma delle disuguaglianze sociali.

Era questo ormai il tema prediletto di tanta pubblicistica, il problema che i giornali di sinistra affrontavano con aperta fermezza: nel 1867 Agostino Bertani, nome illustre del garibaldinismo, fonda Riforma, un giornale che pone all'ordine del giorno - come ha giustamente notato il Merli - «tutta una serie di nuovi problemi che si raggrupparono globalmente nel termine questione sociale». Scriveva il nuovo foglio nel suo programma: «Bisogna una volta uscire da codesto egoismo borghese, che ha già sconvolto altre nazioni e quel che più conta ha soffocato nel sangue i reclami del popolo, a volta a volta blandito e tradito...». E non diverso era il programma di un altro giornale, La plebe, che un altro garibaldino, Enrico Bignami, fondava a Lodi nel 1868; ricorda opportunamente il Romano che tra il 1867 e il 1868 varî giornali sottolineano la propria ispirazione sociale o l'acquistano per l'occasione. Lo stesso Gazzettino, non ancora divenuto Gazzet-

tino rosa, carica le sue colonne (16 aprile 1867) di un'amara ironia contro certa ricchezza che caratterizza Milano («Milano è ricca ed ama sentirselo dire massime ora che la bolletta sembra essere all'ordine del giorno. Milano è ricca, ciò è quanto dire che di equipaggi riccamente sfoggiati non vi è mai penuria...») ed è questo un tema che torna con esasperante costanza sulle colonne di Cronaca grigia e del Gazzettino. Si muore ancora di fame! è il drammatico titolo di un brano pubblicato sul numero del 6 ottobre 1867 di questo giornale e il disperato appello torna nel numero del 17 marzo 1868 quando il cronista riferisce la storia di un padre di otto figli che si è impiccato per la miseria. Le differenze sociali si intitola un altro articolo di questi mesi, e la sfiducia negli ordinamenti vigenti percorre con drammatica intensità le pagine più impegnate del foglio milanese: «In questa immensa società che noi diciamo incivilita e della quale si decantano ogni giorno i trionfi, il genio e la gloria, ci ha un tale ammasso di incongruenze, di contraddizioni, di ineguaglianze, di assurdi che le leggi sociali proteggono e le convenzioni sanciscono, che ogni idea del giusto e dell'ingiusto, dell'onesto e del disonesto si confonde... La legge è uguale per tutti, ma un ladro comune si manda in galera e un ladro d'élite al ministero o al consiglio di stato; si dice ancora che la virtù è compenso a se stessa: ma è permesso ai virtuosi di morir di fame e di farsi sputare sulla faccia dai birbanti fortunati...». C'è una profonda sfiducia che si articola in una critica demolitrice e spietata delle istituzioni, per così dire provvisorie.

della vita sociale e politica ma anche in un'aspra e dissolutrice disamina di certe istituzioni fondamentali dell'umano consorzio, prima fra tutte quella del matrimonio contro la quale Il Gazzettino spunterà, a varie riprese, più d'uno dei suoi strali. Si determina un certo clima anarcoide, appena sensibile nel decennio 1860-1870, che il decennio successivo porterà alle sue più marcate soluzioni: l'anarchismo di Paolo Valera affonda le sue radici nella scapigliata sfiducia di Arrighi e Tronconi, nello spietato qualunquismo demolitore delle loro posizioni sociali e politiche. Il cosiddetto socialismo di questi scrittori lombardi è una sorta di ribelle e inconsulta critica di ogni tipo di società organizzata.

Di tale stato d'animo ribelle ed eversivo rivoluzionario con forti tinte anarchiche, si fa espressione vivace e significativa Il Gazzettino rosa che raccoglie nelle sue file non soltanto i nomi più belli del riformismo sociale lombardo ma gli esponenti più eletti di quell'insoddisfazione che si annidava nell'anima di coloro che avevano vissuto la loro vigilia d'armi accanto a Garibaldi. Sono patrioti letterati

come Achille Bizzoni che patriottismo e letteratura mescolano nella sacra urna della riforma sociale: spiriti aggressivi, suggestionabili da una situazione contingente e pronti a bruciare la loro esistenza nella luce di una battaglia che può consumarsi in un'ora o attraverso tutta una vita: vertice sommo di questo mito la figura di Felice Cavallotti. Ma l'aspetto più notevole della lotta sostenuta dai redattori di quel foglioe, direi, il risultato più alto della loro impresa, è «l'entusiasmo con cui è accolto da una parte del ceto medio milanese Il Gazzettino rosa e l'appoggio che questo dà al giornale mentre fisco e polizia tentano di ucciderlo...»: «Burbero», cioè quel Vincenzo Pezza, che fu una delle colonne del Gazzettino rosa, dichiarerà di parlare a nome della borghesia ma anche a nome degli operai «nel cui numero si metteva volentieri, mostrando il desiderio di dividerne le sofferenze, la dura vita, le speranze...».

Si tenta insomma un'assimilazione dei due problemi, quello del popolo e quello della borghesia, in un'unica direzione: e Il Gazzettino rosa è all'avanguardia in tal senso proprio per la duplice coloritura del suo impegno, sociale e letterario insieme, espressione di un duplice entusiasmo che rappresenta la componente fondamentale della seconda Scapigliatura. Nella quale sfocia quel vivace risentimento sociale che aveva caratterizzato l'impegno di Cronaca grigia, de Lo scapigliato e dei fogli sorti in quella prima battagliera stagione insieme ai recenti furori delle ultime vampe garibaldine che tra qualche mese torneranno a risplendere nella lotta della Comune. E' il mondo dei «perduti»: il termine con il quale qualcuno aveva creduto di bollare i giovani redattori del Gazzettino rosa nel corso di una vivace polemica alla quale abbiamo fatto cenno nelle prime pagine di questa storia, era stato da questi assunto a titolo d'onore. I «perduti» sono «gli scontenti, i disillusi, gli spostati, coloro che non sanno adattarsi al quadro cui li ha messi di fronte la soluzione moderata...». «Sono il più brutto, il più spostato ed il più rozzo dei perduti...»: così comincia un autoritratto di F. Cavallotti e Impressioni di un «perduto» all'esercito dei Vosgi si chiamarono le corrispondenze di guerra che Achille Bizzoni venne pubblicando sul suo giornale per informare i lettori intorno all'andamento della campagna garibaldina. Ribelli e irregolari, anticonformisti e antiborghesi, quegli uomini dello stampo di Bizzoni andavano ora a battersi per la Francia come undici anni prima avevano seguito Garibaldi in Sicilia: allora sulle pagine della Cronaca grigia, oggi su quelle del Gazzettino rosa un termine ben noto è impiegato per definirli: i «perduti» del '71 sono gli scapigliati del '60.

E il termine si apriva subito a svariate coloriture sociali, di un

socialismo riccamente iridato di patriottismo: annunciando la strenna del 1876 promossa dalla Mafia rosa, il periodico genovese a figlio del milanese Gazzettino rosa buon'anima», La plebe, nel suo numero del 31 dicembre 1875, salutava i fratelli liguri osservando: a sono i soliti bohèmes della letteratura che quasi sempre le presenti condizioni della società condannano a forzato silenzio e a non geniali lavori; sono giovani che hanno più fede di quel che non vogliono credere, sono perduti che combattono colla intrepidezza del mazziniano, colla tenacità del garibaldino, colla pazienza del socialismo Bohème italiana, né Rolla né Colline...». Gli uomini della Comune e i loro adepti e fiancheggiatori sono gli eroi del momento, negli accesi dibattiti che seguono i fatti del '71 si riscopre anche la letteratura della vecchia Bohème, l'accesso anticonformismo e la strenua polemica antiborghese di quella generazione, ma si riscopre anche Jules Valles: i suoi romanzi del 1865 e del 1866 (*Les réfractaires* e *La ree*) vengono riportati alla luce dalla più recente produzione narrativa e dalle vicende biografiche del loro autore, appassionatamente impegnato nei fatti della Comune e perseguitato a causa della sua partecipazione a quei fatti. Allora il pittore dei déclassés, degli spostati (così l'Uda, in un romanzo, definisce i suoi eroi esemplati sui réfractaires di Valles) che nei suoi giornali (*La ree* e il vecchio e nuovo *Cri du peuple*) aveva difeso - come tutti gli scrittori della ree - l'uomo d'ogni giorno contro l'individuo d'eccezione, il ribelle contro il borghese e il conformista, diverrà il maestro di tutta una generazione. L'assimilazione di Murger a Valles viene arbitrariamente operata, le loro pitture sociali ancor più arbitrariamente identificate ed entrambi gli scrittori incontrano più fortuna in Italia che in Francia mentre réfractaire trova in Italia il suo equivalente nel vecchio «scapigliato».

Nasce così la scapigliatura dei perduti, quella che troverà il suo corifeo e teorizzatore nell'uomo di punta del realismo scapigliato, Felice Camerini, che abbiamo già ricordato nel corso di queste pagine e al quale ora dobbiamo fare riferimento come a uno dei protagonisti principali della nostra storia.

Sulle colonne del Gazzettino rosa egli propugnerà un suo mito e gli darà il nome di Scapigliatura un suo ideale di lotta sociale e letteraria i cui sostenitori sono tutti votati al martirio: «La Scapigliatura è la negazione del pregiudizio la propugnatrice del bello e del vero, l'affermazione dell'iniziativa individuale contro il quietismo. La reazione perseguita la Bohème perché suona la diana della riscossa; i gaudenti la odiano perché sturba la loro digestione; gli'ingegni la calunniano perché non sanno comprenderla. Essa è il bastone d'Ulisse sul dorso

di Tersite ed aspira alla duplice meta di lottare contro lo sconforto e realizzare ciò che chiamasi utopia...». In testa all'eroico gruppo di ribelli, come abbiamo sottolineato nel primo capitolo di questa storia, troviamo allineati all'insegna della definizione che li accompagnerà per sempre - Praga, Tarchetti, Rovani i cui scritti, secondo il Cameroni e i suoi amici, sono caratterizzati da quell'impegno sociale, da quel risentito realismo, da quel vigore polemico che distinguono la nuova letteratura scapigliata. All'insegna del «realismo scapigliato» verrà difatti contrabbandata tutta l'opera di Praga e di Tarchetti e tanta parte di quella di Rovani, sottile operazione condotta a termine invarie riprese e che finirà di travestire nelle forme di un'arte socialmente engagé e un impegno che in quei limiti non poteva certamente venire rinchiuso.

Nell'immagine del Cameroni qui delineata e proprio nel quadro delle sue mitizzazioni letterario-sociali, sia pure nei confini di un geniale e strenuo diletterantismo, va sistemata la sua instancabile attività di «pioniere della conoscenza di Zola in Italia»; si realizza insomma, e proprio in territorio lombardo, quella feconda osmosi tra problematica somale e zolismo che il Cameroni propugnerà come la sola via di salvezza dell'arte italiana, premessa a quel ricambio tra problematica sociale e istanze naturalistiche che costituirà un capitolo fondamentale nella storia del realismo scapigliato. (Intorno al 1880 l'editore Ambrosoli di Milano ha già realizzato una sua iniziativa non trascurabile in tale direzione costituendo due collane che intitola rispettivamente «biblioteca naturalista» e «biblioteca socialista» ove appaiono - accanto a Milano sconosciuta e a Gli scamicciati di P. Valera - volumi di critica sociale e testi esemplari come *Il capitale* di Marx compendiato dal Cafiero). E' in questa nuova luce che si sensibilizza il problema degli umili, dei diseredati, di coloro che la società relega ai margini dell'esistenza e che pur hanno diritti pari a quelli di ogni altro uomo, problema che sin dal 1835 i narratori italiani della scuola manzoniana avevano affrontato con impegno e consapevolezza in zona lombarda e che contemporaneamente il Ranieri, aveva discusso in quel suo romanzo, *Ginevra o l'orfana della Nunziata*, che può considerarsi uno dei primi esemplari del romanzo sociale in Italia a cui in seguito avrebbe arriso larga fortuna quando, sulla scia dei *Mystères de Paris*, si sarebbe diffusa la strabiliante serie dei misteri di Firenze, Napoli, Genova, Torino non ancora esauriti quarant'anni dopo la comparsa dell'opera del Sue e che si complicano e arricchiscono con la vivificante, anche se caotica, disponibilità dell'inesauribile Mastriani.

Ma ora quel problema riemerge, al di là di certi accademismi della scuola manzoniana, come problema di bruciante attualità, vivo so-

prattutto in quella Milano dove, tra il 1876 e il 1878, «la miseria delle classi lavoratrici era andata aumentando facendo temere agli uomini più sensibili del ceto dirigente un probabile cataclisma economico sociale»; ricorda il Catalano che il *Dovere* del marzo 1878 «parlava a colori foschi di queste sofferenze dei lavoratori» che, scriveva testualmente il giornale, «abbandonano per un giorno o due il tugurio per andarsi a consegnare alla porta del carcere per la via del Municipio, o per rientrare disillusi ed affranti nel loro nudo e squallido focolare». La denuncia delle miserabili condizioni del popolo di Milano in questi anni è spietata e amara anche da parte di scrittori borghesi come P. Locatelli il quale, nel suo volume *Miseria e beneficenza*, rivelava l'esistenza a Milano di ottomila persone prive di domicilio, situazione aggravata dal fatto «paradossale dell'abbondanza del denaro accanto alla miseria» che «rafforzò nel proletariato milanese la consapevolezza della profonda "disorganizzazione economica e morale della società"». A tal proposito basta scorrere le *Memorie* di C. Lazzari che a noi qui interessano soltanto per il periodo che giunge sin verso il 1885, documento di un'umanità angosciata e perplessa («Ricordo che per parecchi anni vissi come ossessionato dalle scoperte che andavo facendo: tutte le domeniche invece di andare a spasso in cerca di divertimento approfittavo dell'orario di entrata libera nell'Ospedale Maggiore per girare in quelle corsie dolenti, fra quei letti dove la poveraglia manda i suoi malati e i suoi moribondi e poi scappavo nel mio abbaino a meditare, a imprecare, a piangere di rabbia e di impotenza di fronte a tanti spettacoli di dolore e di miseria...»): un'umanità che, risentita e sconvolta, rifiuta ormai letterariamente le viete forme dell'epigonismo manzoniano per esprimersi in quelle del socialismo zoliano denunciatorio e ribelle, scapigliato e «perduto» che dalle bordate contro la letteratura degli umili cara alla scuola manzoniana passerà, come vedremo tra poco, all'attacco diretto al Manzoni.

La letteratura socialistico-zoliana che ci accingiamo ad esaminare in territorio lombardo rifiuta dunque il Manzoni e la lezione dei suoi seguaci premendo soprattutto agli esponenti delle varie articolazioni di quella letteratura (documentaria, pubblicistica e più propriamente narrativa) cancellare il ricordo del socialismo umanitario e dell'infecundo sansimonismo di cui l'opera degli epigoni manzoniani costituiva un'espressione esemplare: lo avvertiva con chiarezza proprio il giovanissimo Turati quando il 29 marzo 1881 scriveva al Ghisleri: «Il tempo del socialismo letterario, sentimentale è passato, è ora che sia passato. Se n'è fatto già troppo...» e aggiungeva: «Non dimentichiamo che la grande reazione naturalista di Zola e compagnia tanto collima colle vedute e gli intenti nostri...»: la precisazione del Turati riguarda le celebri polemiche sulla

terminologia della nuova letteratura («ideale» e «reale») ma esorbita dai limiti dell'interpretazione formale per assumere una ben chiara intonazione critica quando il Turati precisa che dalle proposizioni zoliane «non è prudente dividerci neppure colle parole», chiarimento che nel contesto della lettera assume una precisa fisionomia in quanto propone una possibile definizione di letteratura socialista. Il Ghisleri aveva in ammo al fondare «un giornale d'indole letteraria e di scopo socialista» intitolato L'ideale - Albo contemporaneo di cui aveva esposto il programma al Turati sollecitandone la collaborazione: questi risponde osservando che il progetto dell'amico è nebuloso («il tuo Albo» - egli dice - «mi pare un giornale ibrido, che per volere abbracciare troppo nulla stringerebbe. Vuol essere letterario e socialista; vuol rivolgersi a un pubblico di varie tinte e sedurlo col lenocinio dell'arte...») e ricorda come altre iniziative del Ghisleri (soprattutto la Rivista repubblicana) fossero viziate da un difetto d'origine che le destinava all'insuccesso e al ruolo di personali sfoghi effimeri al modo della Cronaca grigia. Per il Turati, insomma, la strada aperta e le soluzioni offerte dallo Zola sono le uniche possibili per la realizzazione di una letteratura socialista (ed è in questo aperto riconoscimento che egli s'incontra con il Cameroni). In tale clima s'era posta la valida esperienza de La vita nuova che generosamente aveva cercato di dare una coerente determinazione al rapporto letteratura rivendicazioni sociali (e torneremo sulla funzione di questo nobile foglio), in tale clima si pone - da parte del Turati che è l'interprete di tutto un modo di sentire e di vedere il problema della letteratura sociale - la condanna aperta e intransigente del socialismo piazzaiuolo e saltimbanco di Paolo Valera», troppo lontano dall'ideale di vera letteratura socialista propugnato dal Turati e dai suoi amici.

Ma proprio questo socialismo «piazzaiuolo e saltimbanco» che si esprime in una produzione letteraria d'impronta zoliana, caotica e ricca di fermenti rivoluzionari, costituisce un nodo di particolare importanza in cui convergono le proposizioni tarchettiane e tronconiane che lievitano in un contesto anarcoide: tutto un mondo che è qui opportuno esplorare. Al centro di questo mondo si pone il già ricordato Paolo Valera il quale difenderà le ragioni dei «tocchi» e degli «scamiciati» contro quelle dei ricchi auspicando, con una finta veggenza barricadiera, la già effettuata rivolta della Comune contro i panciuti borghesi e i benestanti che disprezzano la folla.

GAETANO MARIANI

da Storia della Scapigliatura Caltanissetta, Sciascia, 1967
pp. 609 e sgg.

La scapigliatura

Il loro [degli scapigliati] punto di partenza sta in una recisa opposizione al carattere provinciale e idillico della nostra letteratura, al manzonismo tradottosi oltre che in formula rettorica anche in costume, al lirismo energetico dell'innografia e del melodramma (Verdi): deduzioni tutte da comuni presupposti romantici, di cui essi avvertono molto acutamente la degradazione a fatti quotidiani e pratici, a scapito dell'intensità intima della loro funzione individuativa. Cercano perciò di inserirsi in questa corrente di moti impoveriti e spenti e di vaghe estenuazioni liriche con una nozione del sentimento più disincantata, più attiva e nello stesso tempo più preoccupata di riflettersi in una immagine acerba, quasi elementare, dell'uomo; mostrandosi sfiduciati del valore d'ogni forma e convenzione, propongono l'avventura della solitudine come suggello della validità degli atti, come criterio di valutazione intima dell'esistere. E' in un certo senso l'istanza individualistica lasciata cadere dalla cultura manzoniana, se così si vuol chiamarla ma che nello stesso Foscolo, dall'Ortis ai Sepolcri, non resiste. Questo spiega perché questi nuovi romantici antiromantici rifiutino l'eredità italiana e si dispongono ad una estrosa e clamorosa esplorazione della "selva celtica"; fatto sta che per loro l'ideal luogo letterario "Europa" acquista subito un valore basilare, come a dire che l'unica possibilità di reale sviluppo per la cultura italiana restava questa presa di contatto con una civiltà tanto più libera e formalmente spregiudicata, tanto più vitale nel senso di una immediatezza espressiva (concetti tutti, peraltro, discutibili in profondo).

In questo intento di superare le ragioni formali della poesia:

educazione ed elaborazione retorica del sentimento, civile mediazione della scuola e dell'accademia, essi anticipano i motivi della polemica marinettiana: il D'Annunzio, che solo ebbe in Italia una vera coscienza decadentistica, andò per tutt'altra strada da quella, e proprio volle passare attraverso una sperimentazione dell'interno dell'ars rettorica ereditaria. Fu dunque, quello dei Lombardi, uno sforzo condannato in anticipo per l'intriseca parzialità delle sue posizioni di partenza: il rinnovamento non trae origine da un'intima sollecitazione della coscienza letteraria, ma dal gusto, un po' artificioso, di nuove esperienze e di nuovi contenuti; da un giuoco scoperto di suggestioni percepite più nei loro significati occasionali (come nel caso del costume baudelairiano) che in quelli profondi ed autentici. In ogni caso, essi sono i primi in Italia a credere nel valore positivo di una

certa spiritualità capovolta e tormentata, nelle sue capacità di recuperare, fuori da schemi ormai logori, l'interesse e la sincerità della persona umana: a crederci, dico, più per forza di affetto e, se si vuole, di disperazione, che per un'intima, meditata convinzione. Lo stesso repertorio su cui si compie la loro formazione denuncia un sovrappiù di calore e di entusiasmo e un difetto di coscienza critica: diedero a Victor Hugo e a Charles Baudelaire lo stesso valore indicativo.

Non è possibile capire il senso del romanticismo lombardo senza riferirsi alla presenza delle contemporanee letterature francese e tedesca: non per nulla sia il Praga che il Boito fecero il loro bravo pellegrinaggio a Parigi, a tempo debito.

In generale, li colpiva dei francesi la sicurezza con cui rovesciano le forme della moralità e della socialità tradizionali, inventandole nuove in un lucido clima d'ironia o d'angoscia; dei tedeschi quel discendere nella solitudine come in un gorgo, e rarefare il mondo, e promuovere un contatto con allucinazioni metafisiche, e immaginare itinerari verso rive fastosamente primitive, cariche di tinte intatte, di incolumi energie irrazionali. Questo rapporto istituito contemporaneamente con due poli opposti, l'uno di una sfera soprannaturale e mistica, l'altro di una fisicità idillica, di una esuberante sensualità - che fu la zona pericolosa del romanticismo - li suggestiona subito; ma appunto non vanno oltre la sorpresa, oltre l'emozione un po' banale di sentirsi liberi dalle regole, in un'aria tra l'incantata e la compiacinta. Non arrivavano cioè ad intuire il logorio secolare della sensibilità necessario per decidere questa deformazione del reale, e soprattutto dimenticavano che il valore di questa deformazione risalta ancora in una sede formale, nell'armonia intima che la regola e la risolve in pura espressione. C'era dunque in loro, accanto ad un'accesa percettività morale, una insufficienza di consapevolezza letteraria, quell'ostinazione polemica nei porsì "fuori della letteratura" che cosuitui la loro retorica.

Le loro proposte più interessanti appaiono quindi anche un po' arbitrarie: si sente che erano avanzate per desiderio di scandali in provincia. Si immerse dunque in una tematica significativa: ambienti orientali, passioni sanguinarie e animalesche, fauna e flora in conseguenza; oppure certe radure olandesi grigie e velate nella loro malinconia di canali e di mulini a vento; oppure, ancora, le morgues coi cadaveri sul tavolo, e il mistero della morte tentato da tutte le parti con una mancanza di mediazioni sconosciuta alla nostra cultura.

Sempre per reagire all'indole aristocratica della tradizione, più d'uno si orientava verso una poetica bozzettistica e realistica, quasi a frenare il pericolo insito nella disponibilità all'astrazione intellettualistica: per

questo fatto certe pagine del Rovani, del Praga, del Boito (di quest'ultimo le prose) sono cariche di un forte colore milanese e appaiono come celebrazioni tipiche della città, mentre in realtà sono solo i risultati di una deduzione polemica. Cioè i personaggi della vita quotidiana che ora entrano nella poesia, i vecchi dell'ospizio, le mendicanti sulla porta della chiesa, le abitatrici di certi quartieri già note al Porta, i lattai che all'alba vengono dalle cascine: e le osterie, e i musicisti istintivi e popolari come il Barbapedana, e i paesaggi della Brianza hanno una vita poetica che appare viziata all'origine dallo sforzo di sistemarla in uno schema di contrapposizioni.

In ogni caso pareva lecito rifiutare persino le ferme immagini leopardiane, vedendo in esse solo il riferimento al Petrarca, patriarca di tutti i letterati: la decisione dei contorni, la purezza dei suoni così difesi da ogni romantica allusività, il paesaggio composto nel rigore degli aggettivi, in ciò credevano di scorgere una impotenza di verità, non prestando essi fede a una protesta avanzata contro la vita con un numero così alto di preoccupazioni formali. Vagheggiavano invece un linguaggio più sciolto, meno elegante e coltivato ma più intimamente vivace; una lingua imparata per le strade, arinnica, disordinata, ma reale. E' facile intuire la debolezza di siffatte istanze, la loro infondatezza teorica: d'altra parte essi pensavano anche (e in ciò senza volerlo erano in accordo col Carducci) che la prosa accademica dei manzonisui andava superata, e la loro natura istintiva li portava a rinunciare alle strutture dello stile, alla sua architettura come frutto di lunghe e pazienti stratificazioni. Parallelamente operavano in sé il rifiuto degli schemi morali, delle convenzioni di convivenza su cui si reggeva la società borghese: per loro l'unica cosa che valesse era un giuoco di tradizione autobiografica, la ricerca di un linguaggio che dichiarasse la solitudine del singolo e giustificasse una nuova e diversa storia morale. Se tutto ciò non diventava sempre una norma d'arte poetica, né diventava poesia, diventava però spesso norma di vita: è vero che il Praga cadeva ubriaco, sui marciapiedi della città, è vero che il Tarchetti moriva di fame per salvare il proprio diritto allo spleen; e il Pinchetti e il Camerana, i suicidi della scapigliatura, costituiscono la tragica ed estrema conferma di un ingenuo immoralismo.

C'era insomma un intenso, seppur discutibile, scambio tra la parola e la vita: nella poesia del gorgo inventavano il gorgo effettuale, e quel cinismo acerbo, quell'enfasi, quella gesticolazione, quell'agitazione di parole tragiche e crudeli diventavano elementi dell'esistenza quotidiana: che è un altro segno della loro incapacità di condurle alla purezza, alla decantazione del linguaggio poetico. Diremo dunque che

il romanticismo lombardo vale solo come astratta ripresa dei motivi del romanticismo abnorme, come proposta di una letteratura della realtà al di fuori della mediazione del sentimento cara ai lirici nostrani? Come ritorno, cioè, ad un puro e primitivo romanticismo; oppure c'è in esso il bisogno di dare una nuova e più moderna soluzione romantica alla poesia, non semplificando i rapporti con la realtà, ma vieppiù complicandoli, e affrontandoli in questa complessità?

E in questo senso, infatti, che diventa più ricco e fecondo il suo discorso. Alla mediazione del sentimento, infatti, si sostituisce in un secondo tempo la mediazione dell'intelligenza e dell'ironia: e un processo ironico al romanticismo è visibile chiaramente in loro dal Rovani fino al Dossi, ed è forse il loro carattere più definito.

ANGELO ROMANO

da *Il secondo romanticismo lombardo* Milano, Fabbri, 1958, pp. 11-15

Carlo Dossi

All'amorosa diligenza, con cui il Lucini redasse la storia esterna delle opere dossiane, un appunto vorrà senz'altro muovere il bibliografo: che non abbia notato (o non gli sia parso utile annotare) che il testo da lui offerto per l'Altrieri riproduce fedelmente la terza edizione, del 1881; ma che tra questa e la prima, di ben tredici anni innanzi, risultano varianti notevoli, continue e sostanziali.

La rarità della prima stampa (circa cento esemplari di cui solo una ventina posti in vendita) ha certo concorso per tanto tempo a rendere difficile, se non impossibile, un confronto. Così ovvio del resto; ché, se non altro, anche a prima vista sarebbe stato agevole sorprendervi un'energica riduzione dell'elemento regionale.

Sbaglierebbe però chi a questo riassorbimento, come all'intera rielaborazione, volesse trovare ragioni soltanto esteriori. Che alcune delle numerose varianti siano imputabili alle esigenze di un diverso pubblico (milanese la prima edizione, la seconda e la terza uscirono invece a Roma, l'una in appendici della «Riforma», l'altra, dello stesso anno, in volume) non lo si nega. E neppure che a certe giovanili intemperanze e scapigliate indulgenze a un'originalità alquanto gratuita venissero in quella revisione a porre freno un gusto più maturo e una più scaltrita tecnica. Ma questi elementi, se da invocarsi, sembra debbano validamente servire proprio da riprova: a garantire cioè che, se nelle prosa dell'Altrieri tanto di «extravagante» al di là della loro funzione catalizzatrice è rimasto, il residuo, irrisolvibile, trova per ciò stesso una precisa giustificazione espressiva. La quale dunque sarà definibile da una collazione estesa all'intero lavoro correttorio.

Questo, almeno da didascalie poste in margine a una copia posseduta dall'autore, parrebbe si dovesse estendere anche all'Alberto Pisani. Tale piano di revisione (e, diciamo anticipando, di semplificazione) della prima prosa del Dossi viene in maniera perentoria (non bastasse la deposizione già contraria e tanto probativa degli estremi levigatissimi Amori) a contraddire a certe tesi o impressioni diffuse. Il diagramma della mescolazione dossiana, nel suo andamento niente affatto continuo e ascendente, nega infatti al pastiche il carattere disumano di un metodo soggetto a una infrangibile legge di autoesasperazione; e d'altra parte il senso distensivo delle tarde revisioni del Dossi, realizzate o rimaste allo stato intenzionale, non concede che la crisi artistica del nostro autore nasca, come è stato scritto, dal portare a sviluppi parossistici i doni di un'iniziale disinvoltura stilistica. Anche se poi si

possa facilmente accordare che per un verso contrario alle sue genuine disposizioni d'avvio il Dossi fosse aiutato, nel clima di una insensibile Scapigliatura, proprio dal peso di un'ammirazione eccessiva portata su aspetti periferici della sua originalità.

Si ponga intanto l'accento su questo amoroso reimpegnarsi a distanza di anni intorno a un'operetta giovanile. E si pensi, inoltre, come lavori di cui è notizia un po' dovunque (la sola serie dei Ritratti Umani doveva consistere di tredici volumi) rimasero per sempre allo stadio di progetto. Né si vorrà dire per ristrettezza di tempo; ché, il Dossi, quando con la prosa consuntiva di Amori pose fine alla sua carriera letteraria, aveva trentotto anni. E più di venti gliene restavano ancora da vivere: impegnato, è vero, nelle cose di politica, ma non tanto da esserne affatto assorbito. I pazienti e acuti studi di sfragistica e di archeologia, le Note azzurre che andò assiduamente scrivendo, la vasta preparazione della Rovaniata, ed altro ancora, attestano l'infaticato e nobile otium del diplomatico. Sicché, a darsene una ragione, occorrerà cercare più addentro.

Poiché la critica sul Dossi è concorde nell'indicare l'Alberto Pisani come una fase già meno valida rispetto all'Altrieri (nonché ad Elvira e ad una sezione delle Gocce), è legittimo sospettare che la prosa di quest'opera puntualizzi già la crisi. Si osservi pertanto una cosa: i lombardismi (che qui, come è ricavabile dai glossari parziali, esauriscono, o quasi, l'intera percentuale del materiale di mescolazione) invadono letteralmente la pagina in corrispondenza dei «raccontini» (nonché dei primi cinque capitoli: prima, insomma, del vero «romanzo» che inizia con l'introduzione di Claudia Salis), si fanno invece assai radi, o addirittura scompaiono, nella cornice». In sole due pagine del racconto Prima e dopo (ediz. Lucini, pp. 208-209) se ne possono contare una trentina, e risentitissimi (bailotelli, gibillare, pirlapirla, socchette ecc.), nelle cinque del capitolo finale (dove il timido Alberto rifà il gesto ai disperati romantici del Tarchetti) neppure uno solo. Garantiti dalla perentorietà della sperequazione (cui corrisponde un ovvio squilibrio dei valori conseguiti), è facile vedere come il pastiche coincida qui con la migliore autenticità del Dossi: i motivi più individuali, più riservati, sono svolti dai raccontini, i motivi più estranei, invece, o addirittura presi a prestito (così l'ipotesi wertherortisiana del finale), si dispongono intorno a formare la struttura (in senso crociano) del libro. Il Dossi migliore è andato a rifugiarsi in queste zone protette, disinteressate al «romanzo», dove lavora segretamente i suoi petits poèmes en prose; solo la non raggiunta fiducia nell'autonomia della «prosa d'arte» lo induce a trovare loro un qualunque gene-

rico raccordo. Pertanto, nel regionalismo di uno scrittore così aristocraticamente schivo, e, in arte, perfino sdegnoso, si è indotti a vedere non già corrività a tanta scrittura popolareggiante dell'ultimo Ottocento o indulgenza compiaciuta a effetti da strapaese (sospetto pur così legittimo dinanzi ad ogni «provinciale»), ma lo strumento stesso di un armato pudore; quasi che alla ristretta intesa del dialetto (e qui dunque del pastiche), sia affidata la sua proposta più segreta, il dono gelosamente chiuso della pagina.

D'altra parte, la possibilità, da settore a settore di una stessa opera, di esasperare o di sospendere totalmente il proprio dosaggio stilistico, non significa solo (ciò che è ovvio, d'altronde, per chi ne faccia esplicita professione) la piena responsabilità del pastiche (e quanto ancora di letterario stia sempre dietro la maschera della bizzarria): ma sottolinea proprio la coesistenza, del tutto irrisolta, di due distinte scritture: l'una romanzescamente narrativa, distante dai veri interessi dell'autore, l'altra più vitalmente impegnata, e anche biograficamente sincera, che, sia pure in termini di approssimazione, si potrà chiamare «diaristica».

Ci si spiega così (e se ne induca nuova prova di validità alla nostra lettura) che la Colonia Felice, di tutte le opere «il primo e ultimo tentativo di romanzo vero e proprio», segni nel grafico del pastiche dossiano il punto di massimo avvallamento. Col quale, e significativamente, coincide nel giudizio della critica la zona meno valida del Dossi.

A circa vent'anni dunque, quanti ne aveva all'epoca dell'Alberto Pisani, il Dossi ha già conchiuso il suo processo artistico. Dopo di allora non ci sarà più storia per lui, la sua avventura meravigliata nel mondo è compiuta. Già da quel tempo, esaurito il profumo prezioso dei propri ricordi, si sopravvive con sofferenza, da precoce cui sia negata (diverso in questo da altri enfants maudits) la precocità stessa della morte. Natura di ebfrenico, si vorrebbe diagnosticare; ma si restituisca il termine dal corruscante linguaggio luciniano alla sua precisa significazione clinica. A imprimergli un ulteriore processo, gli mancò il grande fatto, l'avvenimento d'eccezione (interiore, s'intende), che mette per cammini avventurosi anche chi è costretto fra le mura di un «natio borgo selvaggio». La sua vita invece, già tutta scontata agli inizi, si svolge senza sbalzi, monodica.

Non se lo merita, per le notevolissime doti, ma anch'egli rimane un umbertino: letterato, più spesso che poeta di un suo freschissimo «tesoretto», con un fondo (che è insieme la sua validità e il suo limite) di fedele attaccamento a una tradizione domestica, familiare e lombarda.

La sua singolarità viene perciò ad essere proprio l'inverso di quella di C. E. Gadda: qui l'impossibilità a fare il punto a una esistenza, che, nello scontro di continui ostacoli, scandisce un climax di sempre nuovi, fierissimi furori (dove l'impossibilità a fare il punto a un'operazione stilistica in continuo movimento), per il Dossi invece è la staticità, l'immobilità troppo presto raggiunta, la precocissima ossificazione. Dopo l'Alberto Pisani, che, come si è visto, già nella sua stessa struttura denuncia la crisi, le pagine dossiane sono da vedersi come lo sforzo, sincero e doloroso insieme, di alimentare culturalmente un processo già chiuso: variazioni da squisito stilista, nobili esercizi da letterato, anche se spesso volte riusciti sempre però gratuiti autonomi, e quindi suscettibili di essere continuati indefinitamente oppure sospesi, come fu invero dei Ritratti Umani, con totale disponibilità. Gli è che al di qua di questa sua avventura di letterato, il Dossi rimane sempre fedele al mondo poetico delle sue prime operette sicché, quando per la sincerità essenziale alla sua natura (e forse anche per sentirsi libero a un diverso, più concreto operare) volle mettere fine alla sua attività letteraria, non trovò difficoltà, nonostante gli anni trascorsi, a riporvi mano. Di questa fase conclusiva è appunto la seconda redazione dell'Altrieri: opera cui il ripensamento inventariale di una carriera conferisce, come all'estrema prosa di Amori il tono distesamente accorato di una nostalgica rimemorazione.

Riconosciuto dunque nell'Altrieri il prodotto collaborativo di due stagioni estreme, ci si spiega l'eccezionalità di una carriera segnata dalla grazia poetica proprio in corrispondenza dei due poli opposti (Altrieri, Elvira, Gocchie - Amori); non solo, ma in quel ripiegarsi dopo tanto tempo su una operetta giovanile (che poi gli sarà riconosciuta concordemente per la migliore) e nella rinuncia, affatto volontaria, a realizzare opere lungamente vagheggiate, ma, a giudicare dal poco che conosciamo, di una manifesta inferiorità di valore, si ha tanto che basti, ci sembra, a riconoscere nel Dossi una chiara consapevolezza critica; la coscienza, insomma, della dicotomia insita nella sua opera. Donde appunto il suo decidersi in un senso per ricusarsi all'altro.

Dai primi racconti del '66-'67 all'Altrieri e all'Alberto Pisani, l'arte del Dossi aveva proceduto, come si è visto, dalla ripetizione di diffusi schemi letterario-stilistici alla creazione, dall'interno, di un privato linguaggio: tanto più personalmente sensibilizzato, quanto più teso a definire «al limite» una individuabile, rarefatta memoria. Il passaggio era riconoscibile, anche a prima vista, dal condensarsi, intorno al nucleo

molecolare di un dato episodio, di particolari tanto meno generici quanto insistiti. La seconda edizione dell'Altrieri, invece, rispetto alla prima, segna una direttiva pressoché inversa: lombardismi tradotti, forme rare volgarizzate, vocaboli o interi passi espunti. L'antagonismo dei movimenti descritti in una nota azzurra del '77 («Nello scrivere un libro sono due stadi - il primo di porre, l'altro di torre. La giudiziosa amputazione delle idee vale spesso più del suo contrario» ecc.) è qui agevolmente riconoscibile; tanto che, se a una prima definizione dell'Altrieri si è già pervenuti nel determinare il valore del «porre» (valendoci per questo, come elementi di confronto, di episodi ricorrenti pressoché immutati nelle primissime cose del Dossi), col classificare quello differenziale del «torre» si potrà giungere a una sua ulteriore e più completa definizione. Non solo, ma dato il carattere, riconosciuto a quel racconto, di prodotto collaborativo di due tempi estremi, ci si offre qui la possibilità, alquanto privilegiata, di stabilire, sulla collazione dei testi, la direttiva lungo cui muove, entro i suoi poli, l'intera attività artistica del Dossi.

Per un «periferico», a qualunque regione linguistica appartenga, se non teoricamente, nell'operazione concreta dello scrivere, si pone sempre, e nei medesimi termini, il problema dei rapporti tra «lingua di natura» e «lingua di cultura». Nel caso di scrittori toscani, per i quali tale divario tende al limite zero, il grado di dialettalità di una loro pagina è l'indice di un eccesso di confidenza con lo strumento usato. Per un lombardo, invece, o per un siciliano, escluso il controllo istintivo del valore d'uso, il modo in cui tende a cristallizzare in prima sede la sua scrittura è duplice: o il dialetto o la forma culturale. La passività dello scrittore davanti al proprio strumento è misurabile direttamente da questa congruenza di forme dialettali e di forme libresche: congruenza irresponsabile, ben inteso, e dunque quanto di più lontano possibile dal pastiche, che è operazione eminentemente consapevole.

La distinzione servirà qui a separare dalle varianti vere e proprie (motivate dal mutare del centro stesso dell'intuizione) quelle che più giustamente devono chiamarsi risoluzioni delle zone morte della pagina, cui basta una maggiore maturità di mestiere. Si trascureranno dunque quest'ultime (residui di una iniziale soggezione al proprio strumento e inscrivibili ancora nel primo movimento già sottolineato) per esaminare invece le altre, essenziali alla determinazione di una nuova direttiva.

Quanto la forma letteraria, libresca, è sostenuta e distante, forma di vita raggelata in un suo immutabile aspetto, altrettanto la forma dialettale è ancora presa nella fisicità del «gesto».

Riconosciuto al dialetto questo valore di immediatezza diremo fisica la forte colorazione regionale della autobiografia del primo Altrieri ne sottolinea il carattere, limitatamente ad alcune zone, ancora attivo; ne denuncia cioè un'«attualità» (dal sostantivo *atto*), che è poi esaustivamente riassorbita nell'edizione definitiva. Si veda, come primo esempio, un brano come il seguente:

«E qual frugolo ero allora, qual nabisso! Dal punto che, succiatomi una dormitona, io cominciavo a zampettare sotto la imbottita a quello in cui, indormento siccome un ghiro, cadevo sul canapè della sala, non requiavo un atimo, non requiavo; parca su degli articiocchi... mai, mai un atimo di requie»:

dove l'allora dell'inizio pone un passato puramente grammaticale: *ché* la frase, con l'insistenza e le ripetizioni proprie del discorso vivo (non requiavo un atimo, non refilevo... pareva su degli articiocchi... mai, mai un atimo di requie), situa l'azione in un quadro di «presente». E non solo, si badi, per quell'insistenza e quelle ripetizioni, ma già per il peso fisico di certe parole (*succiatomi*, *indormento*), che nell'ediz. del '68 compaiono immutate; invece, già in questa si tende a risolvere il ritmo enfaticoiterativo della clausola (*fate conto ch'io stessi su degli articiocchi - non requiavo un solo atimo*), che infine, nell'edizione dell'81, viene risolto completamente in un piano movimento lineare (*fate conto ch'io fossi come in mezzo alle ortiche*). La vivacità, in un primo tempo ancora biologica, è gradualmente assorbita in una vivacità tonale. Movimento affatto identico è dato di registrare anche altrove: «Dove mi si trovava, certo voi vedevate anche la bimba, salvo se l'aspettassi e, lei non giungendo, io mi sentivo su de' "nolime-tangere", sur un campo di ortiche», con la stessa iterazione enfatica risolta anche qui in continuità lineare (e, lei non giungendo, io non poteva requiare); o ancora: «... ito che fu quel povero uccello di passo... io ridivenni un subbisso, ricominciai a mangiare dal bianco gli asparagi, e, stavolta così fuori misura, con tanta caponeria che...», dove la prima iterazione, sempre nell'ediz. dell'81, viene concordemente riassorbita «io ridivenni un subbisso, e, stavolta, così fuor di misura, con tali caparbietà che....». Nel quale ultimo passaggio (*caponeria: caparbietà*) si nota lo stesso rapporto che intercorre tra «indormento» e «sopraccolto dal sonno», identico in tutta una serie di altre varianti, quali: «soffogavo dalla paura» per «soffocavo» A 22; «sbogliantare» (la fronte gli sbogliantava) per «scottare» A 23; «affogante» (il giorno era stato affogante) per «opprimente» A 25; «in

gnagnera» (ma anche noi ci sentivamo in gnagnera) per «indisposti» A 66; e ancora «soffogante» (che è anche del Manzoni) per «polverosa» (con mutamento d'idea) A 75; «sdornamento» (la pers. sing. del pres.) per «io mi sveglio» A 83; tutti stati o azioni fisiologici, che la forma dialettale vuole esprimere proprio nella loro carica di fisicità. La stessa tensione fisica, poi riassorbita, nel primo Altriери si traduce linguisticamente anche in altri modi, e certo uno dei più chiari e perentori è costituito dal tipo diffuso di permutazione transitivante: determinato, manifestamente, dalla volontà di stabilire una presa immediata sulle cose, un'azione diretta sulla realtà. Così, continuando con l'episodio sopra citato: «Quante diavolerie! Quanti dispetti! Lasciando stare i ciottoli che io volava su per la gronda a ca' dei piccioni o contra un grazioso macino che si leccava quietamente i barbigi»: ecc. ecc., il quale passo riappare poi risolto in «Per non dire de' ciottoli ch'io lanciavo sui tègoli contro i piccioni o contro qualche grazioso gattino che si leccava quietamente i baffetti» ecc. ecc. O ancora, con la stessa restituzione di forma già resa transitiva al suo valore intransitivo: «la famosa polvere di Pimpirlimpina che trae gli ovi dai sacchi e sparisce le pallottole» divenuta «la fangosa polvere... che fa nàscer le ova... e sparire le pallottole» e, più probante, «que' barocchi nani, di arenaria che già saltavano i bottoni agli affiorati panciotti dei cavalieri serventi ed abortivano le damine», anch'esso corretto in: «che già facevano, dalle risa, saltare i bottoni... e, dalla paura, abortire le loro damine».

Lo stesso valore di «eccesso» (che qui va accompagnato a un tono di scherzosa impertinenza) è reperibile in tutta la serie di forme verbali ed aggettivali, rafforzate, in maniera familiare al dialetto, mediante prefissi: a slanciata» (detto di una trottola), poi «lanciata» A 9; «sfracassare» (sfracassando vitrei guardameloni), poi «fracassare» A 12; «strapregare» (mi strapregò di non mangiare troppe maggiostre), poi «scongiurare» A 23; «trabalzare» (mi sarei creduto di pietra se il cuore non mi fosse trabalzato a strappi), poi «balzare» A 24; e per gli aggettivi: «stralucenti» (gli occhi di lei stralucenti) e «strasemplice» (sistema strasemplice) poi rispettivamente «lucentissimi» A 13 e «assai semplice» A 47.

Altrove, anziché ad una violentazione della forma il plusvalore di energia fin qui sottolineato porta a una forzatura dell'immagine: l'eccesso, si avverta, si colora quasi sempre di una intonazione fortemente scanzonata o impertinente. La serie degli esempi è assai cospicua. Di un'opinione, si dice «credo non la cammini affatto sui trampoli», corretto poi in «credo non la sia errata del tutto» A 11; «per far

carambola» diventa «per compir l'opera» A 12; «ci metterei su il capo» passa a «scommetterei» e «picchiai con forte convinzione» ad «aggiungi» A 14; a a voi il dire se tale speranza la fosse sul sodo» si muta in «a voi il dire se tale speranza potesse aver fondamento» A 15; «le sufolai in un orecchio» in «le sussurai in un orecchio» (con passaggio dall'impertinente all'affettuoso) A 16; «inchiodatevelo in testa» in «cacciatevelo in testa» A 43; «e noi del signor contino Guido Etelredi ne forbiceremo fuori qualche cosa... di... bello» in «... caveremo fuori qualche cosa di... di bello» A 43; e così «un tocchetto di chiacchiero» diventa «due chiacchiere» A 48; un «suppurare» (detto di persone) passa a «capitare» A 47; un «insacocchiare» (riferito a delle idee) si cambia in «possedere» A 51 e, riferito a una spiegazione, in «presentare» A 71; mentre «modestia in tasca» passa a «modestia a parte» A 70. Da questo tono del primo Altrieri si scade già facilmente al gioco, al divertimento, e si arriva alla fumisteria scapigliata: «Sul lustro intavolato trottole da me slanciata una ruzzola», corretto poi in «sul lucido intavolato, ruzzola, da me lanciata, una trottole» dove si rimedia a una inversione (anzi, neppure inversione se si sta al vocabolario), che non può nascondere una certa gratuità divertita.

Così A 8: «Io batto le palme... e io mi trovo un cialdone gonfio di lattemiele, appiccicato al naso... ih! ih! ci sei!»; ma il gesto scherzoso della clausola (ancora più evidente nel ms. che ha prima «Oh, che figura!»; poi «oh, oh, che figura» e ancora «ih, ih, se' chiappato!») scompare definitivamente dall'edizione '81. E il «lasciatemi divertire!» del giovine autore scapigliato, ma intanto, da questa sia pur limitata volontà di distacco, si lascia intravedere una sua diversa disposizione dinanzi al proprio diario. Poco più di un sospetto, certo; se non fosse che una diffusa ironia esercitata nei riguardi del proprio mondo sta qui, attraverso una serie fitta di varianti, a confermarlo. Si veda già l'inizio dell'Altrieri. Il libro si apre su un tono di commosso ripensamento, di «melanconico desiderio per ciò che fu». Una coppia di immagini (il fuoco del camino e la gatta che pisola accovacciata) vi crea un calore di raccolta domesticità.

Nella prima redazione, «una moscia soriana con la zampa guastata pisola in gomitollo» particolare che, sia pure di poco, sposta il tono del passo verso una inflessione scherzosa. Più decisiva è la variante che segue: «Io li evoco allora i miei amati ricordi... Ma essi, sulle prime, mi si tirano indietro; quatti quatti erano là sotto un bernoccolo della mia testa»: lezione ultima, cui il primo Altrieri oppone: «... quatti quatti erano in un bernoccolo del mio cipollone». Il rapporto testa: cipollone è quello di una forma a grado zero di espressività rispetto a

un'altra, plebea, fortemente colorata, di un tono neutro di contro a uno scherzosamente scanzonato. Sullo stesso rapporto si giustifica in sede di latino volgare la innovazione interna a testa» rispetto a «caput». Sennonché qui il valore del passaggio è negativo: non ricerca, ma riassorbimento di un eccesso, di un colore. Quello di «testa» è un caso che ne ha dietro di se un'intera serie.

La «coccia» del neonato Guido, auspicio per la sua «posta e bernoccolaggine anormale» di grande avvenire, si muterà poi in una «testa di misura e montuosità non comuni» A 12, parimenti i ricordi di Guido («poveri vecchi! sono stanchi») sul finire del libro, tendono a «poco a poco a indormentarsi in un cantone della [sua] coccia», più tardi a «riaddormentarsi in un cantone del [suo] cervello» A 84; così una descrizione di scolaretti, condotta con una minuzia che denuncia nel contemplante un'affettuosa, tenerissima simpatia: (Ed appancate, quante differenti testine! Là una riccia siccome i trucioli del legnaiolo e castagnina chiara; qua una arruffata, dal capello aspro e castagnina oscura; presso una bionda, a ciambelline, vera matassa di seta ecc. ecc.), nel primo Altrieri si continua con la sineddoche «meloni» (il pettinatore morale di tutti questi meloni) che, nel testo dell'81, cede a «ciuffetti», come lombardismo anche semanticamente improprio (a teste rapate» e dunque in contrasto con tanti riccioli biondi e bruni) e, inoltre, di non meno contrastante sapore canzonatorio. Ugualmente «gnucca» diventa «zucca» A 53; «nappa» (forma it. consonante con il lomb. nappi) cede «a naso» A 46 e «nasino» A 78 (sempre con passaggio all'affettuoso); «zampe» passa a «mani» A 46 e un paio di «o» ad a un paio d'occhi» A 75.

Riassorbimento, questo, tanto più perspicuo in zone di più vibrata drammaticità. Così nell'episodio della veglia di Guido accanto alla camera della sua amica morente. Notte di angoscia, sulla scia dei più minuti rumori della casa («lo scricchiare degli stivali e degli intavolati, i pispigliamenti, il cigolar degli armadi, il frusciare della sèrica gonna di mamma che passava e ripassava»), l'improvviso dischiudersi di una porta in cui, prima di rinserrarsi, è dato scorgere il «rosseggiare... di uno scaldaletto aperto» e, insieme, «sulla parete illuminata di faccia, tremolante la gigantesca ombra del vecchio dottore dall'adunco profilo»: episodio di un'assoluta coerenza tonale raggiunta con l'espunzione di un «profilo a rampino», di sapore caricaturale, dalla serie delle allucinate impressioni. Come pure è di un «sorbettare» per «impallidire», espunto dall'episodio della morte della colomba di Ghioldi, che, buono oltre ogni limite ha però dinanzi al crudele scherzo degli scolari, «una furia che [li] fé impallidire». Gli esempi del genere si possono

moltiplicare. Basterà segnarli qui di seguito: «tartagliare»: «balbettare» A 10; «basoffia»: «minestra» A 12; a Sellare»: «esitare» A 14; «andare al pelo»: «andare a genio» A 15; «battisoffia»: «paura» A 19; «ronfiare»: «russare» A 33, 35 (e la formazione sostantivale «ronfatorio» passata «dormitorio» A 41); «mangiare in insalata»: «vincere» A 55; «in busca»: «in cerca» A 55; «buffonare»: «esprimere le proprie opinioni» (con mutamento di idea) A 55; «cazzottare»: «picchiare» A 55; «bergolinare»: «motteggiare» A 55; «calcagnato»: «fuggito» A 57; a macaco»: «scimmiotto» A 59, «pacchiare»: «mangiare» A 60; «tremarella»: «batticuore» A 65; «barbellare»: «bubolare» A 66; «sboggettare» (variante ad assimilazione regressiva di sbolgettare; cfr. bolgirà: buggerare): «intavolare (questioni)» A 67.

Per ultimo vediamo come il movimento sin qui posto in evidenza si estenda a zone più vaste del periodo. Un esempio per tutti: l'inizio dell'episodio più teneramente patetico del libro, l'incontro di Guido e di Gia. «Fu tra il chiaro ed il bujo. Io mi trovava su uno scaglione della gradinata che metteva in giardino - mi vi trovavo, analizzando con una tanaglia trafugata al legnaiolo, un girarrosto complicatissimo - quando, sul ripiano, nello squarcio della porta, si fece, insieme alla onesta tonda persona di mio padre, quella, svelta, di uno sconosciuto»; e nella prima edizione: «Fu tra sale e pepe. Io mi trovava s'uno scaglione della gradinata che rispondea al giardino, analizzando con una tanaglia sgraffignata al legnamaro un menarrosto complicatissimo, quando...». Sulla base del rapporto sgraffignata: trafugata (identico alla serie cocchia: testa; sgraffignata è sì trafugata, ma con un plusvalore di ammiccante furbizia), ci si spiega lo smottamento dell'intero passo: dal rinnovato tropo d'apertura, di una sottigliezza che sa di giuoco (fu tra sale e pepe), alla forma da cui si giustifica (fu tra il chiaro ed il bujo) e da legnamaro (tanto simile al dialetto da sembrarne un comico travestimento) al più comune legnajolo.

Espunti appaiono infine interi passi di polemica scolastico-accademica, tanto prossimi alle prime operette dello scrittore, ma del tutto dissonanti dal tono dell'Altrieri; modi in cui, sia pure sotto forma tanto ingenua, sarà riconoscibile certa sua disposizione satirica; ma nell'edizione dell'81 non trovano più luogo.

Ancora presente la realtà di cui scrive, non interamente sospinta, se non per un'operazione dello spirito, già solo per un materiale accumularsi di tempo, in un ripensabile passato di felicità perduta, il Dossi del primo Altrieri non sempre riesce a realizzare in egual misura il valore memoriale delle sue pagine migliori. Da un autobiografismo «produttivo di passato» si scade così a salti, lungo il diario, a un

autobiografismo «attivo», dove la realtà è ancora «l'altro», non prodotto umanamente ricreato, ma limite provocatorio: donde il divagare della scrittura sulla traccia di volubili umori, e, in contrasto col tono trepidamente accorato della rievocazione, il bisogno di stabilire un distacco ironico, o polemico, di deformare caricaturalmente. E qui il punto dove è dato di distinguere un Dossi «scapigliato» (e l'aggettivo ricorre ora in un valore criticamente limitativo) e un Dossi poeta. cioè inventore di un suo poetico strumento di salvezza. Dove infatti il suo rifiuto della realtà si esaurisce in una protesta programmatica, in un atteggiamento polemico o addirittura in un'enfasi, i suoi limiti sono quelli di tutta la bohème milanese; non così dove gli riesce di superare la realtà, non già respingendola, ma proprio accogliendola in se, interiorizzandola, decantandola in immagine delle sue nostalgie: «Allorché ci penso, che bei tempi èran quelli! Quante volte io mi sento ancor presso alla mia piccola campagna, su quella ringhiera che rifondeva sopra la via, gonfiando bolle di sapone, le quali, staccàtesi dalla cannuccia (oh! le granate di casa) tremolavano, cullàvansi nello spazio, poi, divenute colore cangiante, trasparentissime - a gran dispetto di quattro o cinque ragazzi che le attendevano, la bocca aperta, svanivano; e quante volte anche mi trovo faccia a faccia con la mia cara bimba, la sera, a costrurre sul tavolino, rattenendo il fiato, torri di tarocchi e ridendo di gusto quando, per un buffo del mio cattivo babbino, le sprofondàvan di colpo. E voi, minuti d'oro, ho forse mai obliati? minuti in cui - con de' cappellani di paglia - accoccolati sotto una vite, tra le frasche, i tortuosi ceppi, i pampani, noi sgranavamo il rosario dei grappoli? Ah no - voi lo sapete - sempre io mi ricorderò di voi, sempre, come della intensa gioia che in noi crepitava veggendo disserrarsi il chiusino del forno e uscirne, sopra la pala carica di scroscianti fragranti pagnotte, i panettucci, grossi non più di noci, per noi; come del sapore di quelle gentili colazioncine di pane giallo nuotante in iscodelle di freschissimo latte...».

Ma questa risoluzione lirica, senza residui, della narrazione del Dossi ci pone dinanzi al punto cruciale della sua arte. Si scorra rapidamente la serie di Goccie: il tema di Viaggio di nozze è il medesimo del terzo tempo della Piramide palazzeschiana: il viaggio fantasticato destituisce di ogni seduzione, e dunque di ogni necessità, il viaggio attuabile: e la coppia di sposi compie il suo tour africano in una camera d'albergo. In Balocchi, il nonno vanta al nipote i pregi dei vecchi giocattoli, poeticamente semplici e fantasiosi, contro la perfezione dei nuovi, «meschina copia, un quinto dal vero, di ciò che sempre vediamo»;

nella Casetta di Gigio è la storia di un fanciullo che solo desidera di andare di buon'ora a letto, la sera, perché sotto le coltri gli riesce di trovare la chiave di un mondo meraviglioso; Vecchio bossolottajo ripete l'opposizione, già di Balocchi, fra il vecchio e il nuovo, fra le «sedute fisiomagnetiche del cavalier X o del professor Y» e i bonari giochi del «cot-co-dek la gallina fa l'uovo» d'un vecchio prestigiatore da fiera; in Illusioni è il rammarico di aver riso della fede religiosa di un semplice, suo unico scampo alle miserie della vita; e in De consolatione philosophiae, è, ancora più perspicuo, lo stesso tema: il dolore per la prevedibile morte della moglie sospinge Arrigo a cercare nella seducente prospettiva di una nuova esistenza, appartata e studiosa, il conforto che gli occorre; sicché, alla fine, l'annuncio della improvvisa salvezza dell'ammalata lo contraria più che non lo allieti.

Un fatto risulta anche da una semplice scorsa contenutistica: la concordia dei racconti nel sottolineare il valore-limite della realtà, che, in ordine alla eudemonia umana, occorre in un modo o nell'altro evadere.

Di qui la svalutazione comparativa dell'azione: e si pensa ai trasalimenti, ai rossori, alle emozioni di quella gustosa figurina di sensibile e falotico amante che l'autore ricava, a guisa di autoritratto dai raccontini dell'Alberto Pisani; ma si pensa anche all'esito fallimentare di quella sua proiezione romantica che, sia pure su illustri paradigmi, si suicida sul corpo dell'amata. Posta dunque una realtà-prigione, il modo di una privata salvezza è, come si è visto, in un trepido muoversi incontro in una stagione di felicità perduta.

Naturalmente, zone come quella già citata dell'Altrieri sono tra le più valide dell'autore, più frequenti e continue in quel suo giovanile diario. ma reperibili qua e là anche altrove; ché, per Altrieri, al di fuori dell'operetta che ne porta il nome, si vuole intendere il costante paesaggio di un'arte la quale nei limiti di questo trova una sua raccolta e poetica esistenza.

E si veda, dunque, come anche nel tessuto narrativo di un raccontino si faccia gradualmente sensibile un tono di lirico rimpianto, che si dispiega poi liberamente nella clausola; sicché questa, anziché apporsi a didascalia della «narrazione», le cresce dentro, dandole un arioso respiro: la sospirosa simpatia dei due sposi di Prima e dopo per i giochi dei fanciulli cui si attardano a contemplare diventa così senz'altro il rimpianto in proprio di una antica felicità:

«E, spesso, Giulio e Antonietta passavano verso le tre innanzi alle

scuole del pomo; di cui, apèrtasi a un tratto la piccola porta, rovesciàvansi fuori, come fantocci da un sacco, la melonia de' scolaretti, isparpagliàndosi tosto per la contrada, a corsa, dimentica già della noja sofferta, e tripillina e giojosa; e spesso, di dopo- pranzo, sedevano tristamente su'na panchetta ai Giardini, Gulliveri nuovi in mezzo alla gentile frugaglia del Lillipùt, che gibillava di su e di giù, vero moto perpetuo senza fastidi. senza pensieri e "tutta amica": là, a fare i grandi occhi intorno al bossolottajo, mago del buon comando; qua, a leccare il cucchiaino il piattello e le labbra intorno a quel dal sorbetto dell'unghia, o a bevucchiare a due mani "la consolina" entro un tazzone, in ogni parte. correndo coi cerchi coi pirla-pirla, coi draghi-volanti o sui bastoni dei babbi, facendo al si gnore e al soldato "innocentemente", o a rimpiazzino dietro le gonne dell'aje; mentre i popò dalle dande, che incominciavano a sentirsi i pieducci con l'agitar delle alette e la voce, credevano correre anch'essi. Oh quanti maluzzi da unguento sputino, tàvane da pulci! oh liti, temporali di monte! oh dispettini e capricci e cattiverie adorabili! oh paci' senza riserve, senza i "capi segreti"».

La provincia del Dossi si identifica su questo piano con la terra dei lontani miti infantili. Provincia del sentimento, questa Lombardia melanconica e sorridente è il paese della favola dell'infanzia e insieme la stagione edenica: paese-stagione che l'autore rievoca con il sensibile strumento di un suo linguaggio interiore. Lavorando insistente-mente entro il cerchio di un panorama presto ben definito, l'arte del Dossi ha una sua storia (e cioè vive) nella continua tensione ad una quiete. Dal primo Altrieri al secondo e ad Amori, il suo movimento è tutto in questo senso. Da un valore ancora spurio, all'inizio, attraverso l'eliminazione dei motivi dissonanti dal tono accorato della rievocazione (ripresi a se soli ed esasperati nella serie intermedia dei Ritratti Umani, che viene dunque ad avere una sua particolare funzione catalizzatrice), si arriva così ad un risultato in cui, al di là dello sforzo del ricupero, il linguaggio stesso trova una sua riposata distensione. Anziché un graduale esasperarsi dell'operazione stilistica (su una sollecitazione sempre più intensa: questo sarà il senso del furore gaddiano in continua complicazione) qui si ha dunque un graduale distendersi e come acquetarsi. Tutto lo sforzo è portato all'inizio, nel riconoscere una propria verità e nel segnarne i limiti; dentro di questi si tratterà poi di muoversi verso un più fiducioso approdo: terra della felicità perduta, la Lombardia coincide a questo limite con la terra della «gente»:

«Così, pei mobili grandi e piccoli, vissuti con me o con i miei genitori o coi padri, per quanto lontani, de' padri miei, io ebbi ed ho profonde affezioni. Perocché mi sembra che parte dell'anteriore mia vita e di quella di chi mi dié sangue e nome, sia in essi materialmente indugiata. Quel piccolo crocifisso, incrostato di madreperla incisa, che posa sul mio scrittojo, io non lo posso, nella mia mente, distaccar dalle mani, anch'esse in croce e perlacee, di Anna Camilla, monaca bionda e da trecent'anni mia zia, consuntasi giovanissima tra gli incendi divini e i rimorsi della castità: quel ventaglio dalle stecche d'avorio dorato e dalla pittura di rosei grassocci amorini messi all'asta fra dame in guardinfante e cicisbei in parrucca, mi sventola ancora in viso le risate mondane e il profumo di muschio e peccato della incipriata quadrisàvola mia, Matilde: quel fazzoletto dagli stemmi tarmati, mi sembra, quando lo spiego, evaporare acri lagrime delle infinite piovute dai negri ed alteri occhi di mia trisavola Maria Lucia, piangente il fulvo marito trafitto sull'ucciso cavallo ne' campi di Slesia, la corazza lucente ai raggi, invano pietosi, della luna.

E quando libo in quel calice cristallino di Boemia, intagliato a cacce di irsuti cinghiali e di più Ispidi cacciatori, sento come avvicinarsi e congiungersi alle mie le labbra di mia bisnonna, la tonda e butirosa Maria Rosalia, ed è un bacio attraverso un secolo: quando guardo quella machinosa poltrona di damasco verde smontato, la veggio ancora occupata dalla addormentata mia nonna nella sua veste eternamente nera - la buona nonna Luigia, sì bella pure in vecchiaja, sorridente nel sonno, ringiovanita nei sogni. Che più? io m'immagino, a volte, seduto su 'no sgàbellino a' suoi piedi ed ascolto, insaziato, lei che novella della rivoluzione francese e batto le mani di gioia, udendo della sua fuga, entro una gerla, dal monastero e da Parigi; e singhiozzo al racconto della mano della sua compagna Isolina, mano bianchissima, inanellata di gemme, recisa e gettata dalla repubblicana bordaglia tra le spaventate educande. Un passo più innanzi sulla via delle allucinazioni, e riecconi cullato dalla canterellante mia mamma in quella cuna di giunchi che attende inutilmente un mio bimbo.

Oh letti in cui tanti parenti miei sono nati e sono morti, tavoli che li riuniste a banchetti di festa, sedie che li stringeste a commemorazioni di duolo, scrittoi che ne componeste le ire, specchi che ne rifletteste gli aspetti, io vi amo, e, benché tarlati e fessi e cadenti, vi amerò sempre. Vecchi servi fedeli di casa mia, partecipi della gioie nostre e dei nostri dolori, non vi metterò mai - siate certi - alla porta...».

Confrontata col racconto citato più sopra dell'Alberto Pisani (e che potrà servire da modello della prosa del primo Altrieri) e con la

pagina di questo libro che abbiamo tratto dall'edizione dell'81, la prosa di Amori, nel suo disteso tono evocativo, che costruisce un lontano punto di fuga, rappresenta una fase più avanzata di uno stesso univoco movimento: al di là del quale fu il silenzio di una vita altrimenti laboriosa, ritirata nel cerchio di privati, intimi affetti.

DANTE ISELLA

da *La lingua e lo stile* di C. Dossi Milano-Napoli, Ricciardi, 1958, pp. 76 e sgg.

Iginio Tarchetti

«Un volgersi indietro a guardare ai brevi anni felici della fanciullezza e dell'adolescenza, lamentando la gioventù ch'è già decrepitezza a trent'anni, un bisogno ardente di amore, e un tormentarsi insieme per l'impossibilità di un amore che resti saldo alla prova del tempo, scevro di motivi e scorie sensuali [] un lasciarsi andare di continuo a pensieri di morte, e insieme provare la paura della tomba, quasi che in questa si viva ancora in qualche modo e si soffra, un barlume di soprannaturale, che or appare or disparesce, un Dio non mai risolutamente affermato, ora veduto ora perso di vista, un disinteresse per la meschina realtà quotidiana in cui si agitano gli altri uomini, e, insieme, impeti di pietà e di affetto universale, e un rifuggire dalla giustizia se giustizia deve essere durezza e un sospirare alla vita semplice senza le complicazioni dell'ambizione: - erano questi i termini tra i quali si muoveva l'anima del Tarchetti. Anima, dunque, nella sua essenza, romantica, se altra mai».

Così Benedetto Croce all'inizio dell'ormai lontano saggio su Tarchetti che doveva rimanere nel complesso, per molti anni avvenire, il fulcro della pur esigua storia della critica che riguarda l'autore di Fosca: una precisa formula che sanciva la caratterizzazione, implicita nella polemica di Giosuè Carducci, dell'ultraromantico, di una personalità in cui certi vaghi aspetti della spiritualità romantica, e non certo i fondamentali, sono portati all'esasperazione, ma anche al loro esaurimento con una trascuratezza stilistica e formale che sottolinea e accentua la caducità di esperienze culturali, letterarie e al limite morali, viziate fin dalla loro origine da una imperiosa volontà di compenetrazione arte-vita. Ma appare chiaro da quanto si è detto che tale giudizio, dopo una lettura che abbia tenuto conto della storia esemplare di uno scapigliato ai margini della società e della cultura ufficiali, così come della sensibilità culturale inquieta e contraddittoria ma ricca di molteplici sollecitazioni che aprono ormai un orizzonte europeo, del coraggioso impegno anticonformista assunto nei confronti della realtà politico-sociale del proprio tempo, della tradizione affrettata e convulsa di tutto questo nella pagina letteraria, non potrà non risultare sostanzialmente modificato.

Tarchetti è sì uno scrittore minore, ma, attraverso la lettura dell'opera sua, appare chiaro che appartiene certamente a quelle personalità che «non possedendo una intera forza poetica pur collaborano,

con varia efficacia alla tensione poetica, al formarsi di poetiche e di tradizioni letterarie, e vivono una volontà di poesia e il suo rapporto con le esigenze culturali del loro tempo», uno scrittore non riducibile soltanto ad una subordinata funzione culturale o ambientale (quale quella tradizionalmente assegnata in sede storiografica alla Scapigliatura) che offre una inquieta testimonianza del trapasso dal romanticismo al decadentismo. Anche se nelle sue pagine manca una coscienza attiva e critica della poetica decadente - coscienza che peraltro maturerà molto faticosamente in Italia - purtuttavia il suo ruolo di scrittore non comporta solo l'accettazione passiva di un rinnovato gusto artistico e letterario o l'accoglimento eclettico di disparate suggestioni culturali, quanto piuttosto una oscillazione - più vistosa agli inizi della sua carriera - fra eredità romantica e incessante verifica delle proposte più avanzate della letteratura europea. Lo sviluppo di questa situazione, avviene in condizioni storico-politiche di crisi, una crisi di adattamento, che coinvolge la società italiana ormai alla fine del moto unitario, dalla quale scaturiranno le esperienze più alte di Verga come di Carducci e che, per un decennio circa, dette vita alla Scapigliatura, il primo movimento di avanguardia in Italia³, il più significativo episodio collettivo di vita culturale nell'800 italiano, il più clamoroso segno del contrasto fra intellettuale e società borghese che sfocerà nella «illusione» dell'art pour l'art, nella esasperazione formale e stilistica, nel mito del poeta maudit. E in questo contesto Tarchetti è figura di primo piano con il coraggio civile e l'anticonformismo letterario delle prime opere, con la pessimistica, e in certa misura astratta, visione del mondo delle opere più mature che non esclude, nell'ultimo romanzo almeno, una più consapevole coscienza critica di essa. L'individuo che vive nelle pagine dello scrittore piemontese prende fin dall'inizio lucida coscienza della propria situazione storica e la prima reazione è violenta e polemica, trova nell'eversione e nell'anarchia il riscatto alla degradazione etica; ma il trapasso ad un individualismo esasperato - ché la solitudine è una condition humaine - la incomunicabilità che ne è corollario, danno vita ad una nuova Weltanschauung ridotta alla sfera dell'io che viene allora indagato in profondità, (non importa se riprendendo il modulo romantico delle «richieste del cuore») e consente una scoperta fondamentale per il costituirsi della poetica decadente quella dell'inconscio ove io e non-io affondano le loro radici segrete e i cui ritmi più misteriosi sono strumento di conoscenza, cosicché da quell'atteggiamento individualistico e da questa scoperta deriveranno quei tentativi di monologo interiore che vorrebbero tradurre l'auscultazione dei

moti più segreti dello spirito, del flusso di associazioni psichiche. Il motivo dominante della narrativa di Tarchetti, quello ossessionante della morte e della sopravvivenza al di là di questa, non è quindi un compiaciuto e teatrale atteggiamento da Amleto dei cimiteri suburbani di Milano né egli è «poeta funerario [...] più che per familiare e rassegnata gentilezza, per terrore stesso della morte», ma costituisce un progressivo scivolamento verso il patologico che esprime, quindi, in clima di avanguardia decadente una radicale protesta sociale, l'esito ultimo nell'«antisocialità» di un «rousseauianesimo perversito» per usare una formula di Lukàcs. È in questa prospettiva quindi che, nei racconti di taglio naturalistico e nei pochi versi, Tarchetti preannuncia motivi e scoperte della letteratura decadente, facendo della «memoria» privata la dimensione di un monologo che si svolge variato su pochi temi, ripresi e sviluppati, di lì a pochi anni, con lucida consapevolezza da più salde personalità di artisti, ed è quindi nel suo temperamento nella sua bizzarra cultura, nella sua protesta anarchica contro la società che approda ad un morboso individualismo esasperato in delirio mortuario, che, meglio di quanto non si possa fare per gli altri scapigliati, si può cogliere la genesi del decadentismo italiano.

La storia di Tarchetti, ripercorsa nelle sue tappe fondamentali, dal romanzo sociale (*Paolina*) - così denso di fermenti e di impazienze nuove non solo nei riguardi di una tradizione letteraria, di cui si avverte l'inadeguatezza di fronte ad una realtà per molti versi addirittura rovesciata, così coraggiosamente impegnato nella denuncia e nella rivendicazione - al romanzo antimilitarista (*Una nobile follia*) che è conferma e precisazione delle posizioni assunte nel precedente, ma premessa alla progressiva quanto costante estraniamento dall'ambito di una società ostile e nemica, dai racconti in cui un io inquieto si ripiega su se stesso alla ricerca della verità che il mondo degli altri ha negato, alle ultime allucinate figurazioni di morte che scandiscono inesorabilmente la decadenza dell'uomo, offre il diagramma esemplare della cultura scapigliata: «non tanto una scuola, quanto un comune moto degli animi, una similarità di destino, un corso di affetti e di idee vive, che finiscono per coagularsi in un rinnovato senso della poesia e della verità», come scrisse Carlo Emilio Gadda. E il Tarchetti in tale affannosa, contrastata ricerca della verità è figura emblematica che si muove secondo una duplice prospettiva individuale: quella dell'«agire convulsivamente» come egli stesso scrisse, e che per lui significò una serie fortunosa di tentativi di inserirsi nel contesto umano e civile della Milano in piena espansione economica e sociale, e quella della «meditazione» che, è sempre lui che lo dice, «formò in

tutti i tempi uno dei più grandi piaceri e assieme uno dei tormenti più dolorosi della mia coscienza».

L'attitudine meditativa di Ortis, accentuata dalla malattia e dalla delusione, sollecitata da problemi i più diversi e i più inquietanti, si riduce, a poco a poco, all'autoanalisi tormentata ed esasperata fino ad una sorta di titanismo rovesciato. Gli abissi della follia, della morte, della malattia acquistano una loro consistenza di orizzonti spirituali e nascono gli interessi scientifici o pseudoscientifici per il mesmerismo, lo spiritismo, la patologia, vie tutte tentate alla ricerca di una certezza che verrà sempre meno. Di questo resta nella pagina la tensione, a volte stemperantesi in verbosa declamazione a volte contratta in gesti concitati, ma insieme vi è la coscienza della propria vocazione di narratore, la determinazione di offrire di questa compenetrazione artevita una testimonianza di spettatore oggettivo, di questa nevrosi una diagnosi di medico. Di qui gli accenni e le aperture in chiave ormai decadentistica, di qui l'angolazione naturalistica del racconto, la tendenza al misterioso, all'ineffabile, al mistico presentata dall'osservatore distaccato come squilibrio nei rapporti fra anima e corpo, fra spirito e materia, simbolicamente fra vita e morte. Segno di questo squilibrio la vita segreta dei morti, la possibilità di rapporti fisici con essi, le funebri canzoni che cantano l'amore impossibile.

Di più non è possibile dire, se non si voglia fare la storia dell'inespresso e dell'incompiuto, ma è anche in questa direzione, in queste pagine dimenticate che si possono reperire i dati molteplici e contraddittori su cui si fonda la cultura problematica e inquieta dell'uomo moderno impegnata nella duplice direzione di una indagine di se e di una testimonianza da offrire al proprio tempo. Non solo «malattia romantica» quella del Tarchetti, ma coscienza e segno di tempi nuovi, presenza di elementi che non poterono giungere a maturazione, segno critico del chiudersi, ma insieme dell'iniziarsi di un'epoca e di una civiltà.

ENRICO GHIDETTI

da Tarchetti e la scapigliatura lombarda Napoli, LSE, 1968

Il «pubblico» in E. De Marchi

«L'inventore di un'arte più semplice è un vero benefattore del suo popolo, come chi gli procura pane a più buon mercato». Questa affermazione di Emilio De Marchi risale al 1885, meno di un secolo fa.

Eppure a riascoltarla oggi sembra venire da un'epoca remota e da una mentalità ormai perduta. Si è portati a considerarla un semplice paradosso, di scarsa utilità per chi voglia interpretare le vicende culturali contemporanee. In effetti, non si può proprio dire che la letteratura della nostra epoca si svolga sotto l'insegna della semplicità e che il lettore se ne alimenti quotidianamente come del pane.

Ma già quando furono pronunziate, quelle parole avevano un suono di anacronismo estraneo: l'autore ne era consapevole e appunto perciò aveva impresso loro una icasticità così provocatoria. A intenderne significato e origine, bisogna riportarsi alla battaglia condotta dai romantici milanesi nel primo scorcio dell'Ottocento sulla parola d'ordine della «popolarità» della nuova letteratura. De Marchi si presenta come l'erede legittimo degli scrittori riuniti attorno al «Conciliatore». E va energicamente oltre le loro posizioni in quanto l'arte gli apparve non solo utile ma necessaria all'intera collettività: un bene del quale nessuno può fare a meno. Chi meglio risponde a questa esigenza primaria, assolve perciò una funzione di pubblico, universale vantaggio.

Scrittore notevole ma non tra i maggiori del secolo, il De Marchi merita un posto a parte, e un'attenzione privilegiata, appunto per la consapevolezza che ebbe del rapporto fra arte e pubblico. Tutta la sua attività narrativa nasce da un'intenzione di dialogo con il lettore comune. Qui sta il motivo della sua attualità. A tutt'oggi infatti il problema è e resta determinante per la fondazione di una letteratura che sappia valersi delle risorse offerte dal progresso tecnico-editoriale per promuovere le capacità estetiche delle masse, esaltandone il ruolo di protagoniste della nostra civiltà.

Parallelamente, il concetto di pubblico ha importanza decisiva ai fini di una critica che voglia misurare l'incidenza pratica dell'invenzione espressiva, senza ridurla a mero documento sociologico ma valutandone l'attitudine sia a soddisfare le attese di un mercato culturale storicamente determinato sia a suscitare nuovi bisogni letterari, e nuovi interlocutori.

Com'è ovvio, il De Marchi percepì o intuì questo ordine di problemi in modo tutt'affatto embrionale, entro i limiti di pensiero e

d'esperienza dell'epoca in cui visse e secondo la prospettiva dettata gli dalla sua moralità, ideologia, appartenenza di classe. Nato nel 1851 a Milano, vi morì cinquantenne, dopo un'esistenza trascorsa nell'insegnamento, priva di eventi esteriori di rilievo. La sua opera si colloca nel periodo del postrisorgimento, tra la caduta della Destra storica, l'avvento del trasformismo, la parabola di Crispi e i moti sociali che segnano la svolta di fine secolo.

La borghesia italiana sta organizzando e consolidando il suo impegno di direzione della vita pubblica, nel paese appena unificato.

L'arte è chiamata a partecipare a questo sforzo egemonico. Ma non vi si adegua senza contrasti. Molti uomini di lettere riluttano a condividere i criteri con cui viene gestito il potere-economico e politico. La Scapigliatura è il sintomo più vistoso di un divorzio tra intellettuali e classe dirigente, che in altri paesi d'Europa era a uno stadio già molto inoltrato: da Oltralpe si affollano le voci degli scrittori (he interpretano il disagio, le lacerazioni interiori, la protesta contro la disumanità del capitalismo avanzante.

Nel disorientamento degli spiriti, la critica allo stato della civiltà non attinge proposte di valori nuovi, e nemmeno si ispira a una esplicita volontà di ritorno al passato, che può essere guardato con nostalgia ma viene positivamente, e positivisticamente, giudicato irrecuperabile. A prevalere è la sensazione di trovarsi a un punto morto della storia: una strozzatura causata dalla divaricazione tra il progresso materiale conseguito dall'uomo nel dominio sulla natura, e la capacità di dare sviluppo armonioso alle leggi che regolano la partecipazione dell'individuo alla vita collettiva.

E' questo stato d'animo angoscioso a informare l'opera dei più significativi narratori del secondo Ottocento italiano, anzitutto i veristi, Verga De Roberto Capuana. Anche il De Marchi ne è investito, ma in modi sensibilmente diversi. Il suo atteggiamento critico verso la società dell'urbanesimo borghese trova stimolo e occasione di verifica sul terreno specifico in cui lavora l'intellettuale, il letterato: egli sente la necessità di fare i conti con quel settore particolare del progresso tecnico che riguarda l'editoria.

Milano gliene offre larga opportunità. Qui da tempo è attiva una grande casa editrice a carattere popolare e divulgativo, la Sonzogno, cui dal 1861 la gestione di Edoardo Sonzogno ha impresso un forte slancio espansivo. Nel 1866 lo stesso imprenditore ha fondato «Il Secolo», facendone il più diffuso quotidiano d'Italia; un decennio più tardi Eugenio Torelli Viollier ha dato inizio alle pubblicazioni del «Corriere della sera»; ancora al 1861 risalgono i primi libri stampati da

Emilio Treves. Queste aziende librarie e giornalistiche formulano i loro programmi di lavoro in base a diversi presupposti ideologici e culturali; ma tutte hanno per obiettivo di raggiungere il maggior numero di lettori, attraverso un aumento delle vendite che si traduca in un incremento dei profitti. I titoli da pubblicare non possono perciò non assumere oggettivamente, all'atto stesso della loro scelta e al di là del merito artistico, un valore di mercato. Il fenomeno assume evidenza particolare nel caso dei romanzi d'appendice, che per apparire sulle colonne dei quotidiani devono rispondere a determinate caratteristiche di linguaggio, struttura e contenuti, tali da garantire il successo rinnovando di puntata in puntata l'interesse del pubblico.

L'attività letteraria subisce così una contraddizione di enorme portata. Lo scrittore si vede avanzare richieste prima sconosciute:

non la glorificazione di una dinastia o una causa politica, ma il confezionamento di un prodotto dotato di certi requisiti merceologici.

L'editore controlla intimamente i procedimenti tecnico-espressivi, in modo analogo ma più stretto di quanto da tempo avevano imparato a fare gli impresari teatrali. In compenso all'autore viene offerta la possibilità di estendere la sua fama come mai era accaduto per l'innanzi. Si stabilisce un patto di vantaggio reciproco: nella misura in cui il romanziere è interessato all'esito della pubblicazione, il successo gli procura un prestigio economico tale da consentirgli di trattare con la proprietà in condizioni di forza. La legge sul diritto d'autore sarà il perno di questo meccanismo.

La questione è analizzabile da un altro punto di vista.

L'industria della stampa lavora, per sua necessità costitutiva, a una democratizzazione culturale, attraendo sempre più vastamente il pubblico nell'ambito della lettura. Ma nell'atto in cui realizza questo progetto, lo subordina alle esigenze del profitto: trasforma il libro in merce, il lettore in consumatore. Su tale linea, l'azienda si adopererà al meglio per soddisfare i gusti dei clienti, non solo reali ma potenziali: cioè terrà conto opportuno delle attitudini di coloro che sono presentemente esclusi dalla fruizione delle lettere.

La mediazione editoriale pone dunque violentemente a nudo l'interdipendenza tra scrittore e lettori, esaltandone l'economicità.

L'opera letteraria nasce sempre da un condizionamento ambientale; e la sua vita storica è in funzione dell'effetto condizionante esercitato sulle coscienze, quindi sull'ambiente, in nome di valori estetici culturalmente e socialmente determinati. L'avvento dei mezzi moderni di diffusione del libro stringe questi nessi, deformandoli però strumentalmente. Entrano in crisi irreversibile le teorie sull'autonomia

assoluta dell'esperienza artistica, e con esse la collocazione dei letterati in una casta separata e chiusa.

L'editoria, in quanto amplia il numero dei lettori, non può non invitare lo scrittore a prendere atto delle richieste reali che i nuovi adepti del libro avanzano, in conformità a un livello inferiore di preparazione culturale. Corrispettivamente, viene promosso un grande ampliamento nel numero degli scrittori, secondo una gamma di competenze specifiche e di capacità tecniche tali da coprire i diversi interessi di molteplici strati di pubblico. Alla apertura verso il basso nei confronti degli uni fa insomma riscontro un fenomeno analogo dalla parte degli altri. Entrano a pieno diritto nella categoria dei letterati personaggi che non hanno nulla a spartire con la tradizionale concezione umanistica ma sono in regola con le norme dell'efficienza produttiva, aderendo alla mentalità di consumatori a loro volta assai diversi dai classici destinatari della cultura libraria.

Alle spalle del doppio processo sta la rivoluzione industriale. Nel campo della stampa, essa fornisce i mezzi materiali per un adeguamento della vita intellettuale alla spinta ugualitaria maturata attraverso la presa di coscienza dei propri diritti negli strati sociali un tempo stottoposti all'aristocrazia. Ovviamente la classe borghese, protagonista vittoriosa del rivolgimento storico, tende a gestire questa spinta in modo conforme ai suoi interessi ideologici, e alla prassi economica che ha guidato la sua ascesa. Ma prosegue anzi accelera l'opera di allargamento dell'area della lettura e della scrittura, in quanto ciò rappresenta un duplice fattore di incremento del suo potere.

A questo punto però tra le forze politicamente egemoni e i ceti intellettuali ad esse legati si apre un contrasto. La rivolta parte dal mondo, anzi dalla «repubblica» delle lettere e delle arti, che proclama la volontà di preservare la sua indipendenza dalle manomissioni praticistiche della democratizzazione culturale borghese. Il letterato si erge a custode disinteressato di quei valori di totalità spirituale, che la stessa falsa coscienza borghese celebra, assolutizzando metastoricamente il suo essere sociale. Contro le mistificazioni mercenarie, l'arte rivendica polemicamente il suo carattere di libera espressione della creatività individuale; e arricchisce innova complica le modalità operative attraverso cui dar forma all'originalità irripetibile dell'impulso estetico, trionfando sulla razionalità conformistica dell'universo sociale.

Due sono i tipi di risposta all'interrogativo, sempre più bruciante, sui motivi di valore o almeno di presenza autonomamente irriducibile dell'esperienza artistica. Gli uni si rinserrano in una sorta di luddismo

aristocraticistico, fuori dai contatti meramente utilitari con una collettività i cui membri appaiono tutti pervasi da un volgare ottundimento dei sensi estetici. Per gli altri invece l'accusa di prevaricazione sulle coscienze rivolta all'arte industrializzata si traduce nello sforzo di provocare nel lettore una reazione libertaria contro un sistema socioculturale oppressivo. Ma l'ipotesi di dar vita a un pubblico alternativo resta velleitaria: la socializzazione del fatto letterario è inibita, classicamente, da un complesso dottrinalismo che si pone a un livello assai superiore rispetto alle possibilità ricettive di interlocutori non specialistici.

In entrambi i casi la rigida preclusiva all'editoria di massa faceva affidare alla parola artistica un significato non di inveramento ma di opposizione totale rispetto al linguaggio comune. Inoltrandosi ed estenuandosi avanguardisticamente su questa via, la letteratura veniva a una progressiva autodiminuzione di responsabilità di fronte ai lettori; e infine sarebbe giunta ad infirmare il suo stesso diritto alla sopravvivenza. Le discipline linguistiche da un lato, la prassi politica dall'altro si sarebbero viste affidare i compiti che l'istituzione letteraria rinunciava ad assolvere. Ciò accade appunto ai giorni nostri: ed è fenomeno davvero paradossale, in un'epoca nella quale appare evidente come non mai che il godimento del bene artistico rappresenta non solo un diritto ma un bisogno fondamentale per tutti.

VITTORIO SPINAZZOLA

da Emilio De Alarchi romanziere popolare Milano, Ediz. di Comunità, 1971

Gli scrittori della Scapigliatura

Il loro punto di partenza sta in una precisa opposizione al carattere provinciale e idillico della nostra letteratura, al manzonismo tradottosi oltre che in formula rettorica anche in costume, al lirismo energetico dell'innografia e del melodramma (Verdi): deduzioni tutte da comuni presupposti romantici, di cui essi avvertono molto acutamente la degradazione a fatti quotidiani e pratici, a scapito dell'intensità intima della loro funzione individuativa. Cercano perciò di inserirsi in questa corrente di moti impoveriti e spenti e di vaghe estenuazioni liriche con una nozione del sentimento piú disincantata, piú attiva e nello stesso tempo piú preoccupata di riflettersi in una immagine acerba, quasi elementare, dell'uomo; mostrandosi sfiduciati del valore d'ogni forma e convenzione, propongono l'avventura della solitudine come suggello della validità degli atti, come criterio di valutazione intima dell'esistere. E' in un certo senso l'istanza individualistica lasciata cadere dalla cultura manzoniana, se cosí si vuol chiamarla, ma che nello stesso Foscolo, dall'Ortis ai Sepolcri, non resiste. Questo spiega perché questi nuovi romantici antiromantici rifiutino l'eredità italiana e si dispongano ad una estrosa e clamorosa esplorazione della "selva celtica"; fatto sta che per loro l'ideal luogo letterario "Europa" acquista subito un valore basilare, come a dire che l'unica possibilità di reale sviluppo per la cultura italiana restava questa presa di contatto con una civiltà tanto piú libera e formalmente spregiudicata, tanto piú vitale nel senso di una immediatezza espressiva (concetti tutti, peraltro, discutibili in profondo).

In questo intento di superare le ragioni formali della poesia: educazione ed elaborazione rettorica del sentimento, civile mediazione della scuola e dell'accademia, essi anticipano i motivi della polemica marinettiana: il D'Annunzio, che solo ebbe in Italia una vera coscienza decadentistica, andò per tutt'altra strada da quella, e proprio volle passare attraverso una sperimentazione dell'interno dell'ars rethorica ereditaria. Fu dunque, quello dei lombardi, uno sforzo condannato in anticipo per l'intrinseca parzialità delle sue posizioni di partenza: il rinnovamento non trae origine da un'intima sollecitazione della coscienza letteraria, ma dal gusto, un po' artificioso, di nuove esperienze e di nuovi contenuti; da un giuoco scoperto di suggestioni percepite piú nei loro significati occasionali che in quelli profondi ed autentici. In ogni caso, essi sono i primi in Italia a credere nel valore positivo di una certa spiritualità capovolta e tormentata, nelle sue

capacità di recuperare, fuori da schemi ormai logori, l'interessante e la sincerità della persona umana: a crederci, dico, più per forza di affetto e se si vuole, di disperazione, che per un'intima, meditata convinzione. Lo stesso repertorio su cui si compie la loro formazione denuncia un sovrappiù di calore e di entusiasmo e un difetto di coscienza critica: diedero a Victor Hugo e a Charles Baudelaire lo stesso valore indicativo.

Non è possibile capire il senso del romanticismo lombardo senza riferirsi alla presenza delle contemporanee letterature francese e tedesca: non per nulla sia il Praga che il Boito fecero il loro bravo pellegrinaggio a Parigi, a tempo debito.

In generale, li colpiva dei francesi la sicurezza con cui rovesciano le forme della moralità e della socialità tradizionali, inventandole nuove in un lucido clima di ironia o d'angoscia; dei tedeschi quel discendere nella solitudine come in un gorgo, e rarefare il mondo, e promuovere un contatto con allucinazioni metafisiche, e immaginare itinerari verso rive fastosamente primitive, cariche di tinte intatte, di incolumi energie irrazionali. Questo rapporto istituito contemporaneamente con due poli opposti, l'uno di una sfera soprannaturale e mistica, l'altro di una fisicità idillica, di una esuberante sensualità - che fu la zona pericolosa del romanticismo - li suggestiona subito; ma appunto non vanno oltre la sorpresa, oltre l'emozione un po' banale di sentirsi liberi dalle regole, in un'aria tra l'incantata e la compiaciuta. Non arrivavano cioè ad intuire il logorio secolare della sensibilità necessario per decidere questa deformazione del reale, e soprattutto dimenticavano che il valore di questa deformazione risalta ancora in una sede formale, nell'armonia intima che la regola e la risolve in pura espressione. C'era dunque in loro, accanto ad un'accesa percettività morale, una insufficienza di consapevolezza letteraria, quell'ostinazione polemica nei porsì "fuori della letteratura" che costituì la loro retorica.

Le loro proposte più interessanti appaiono quindi anche un po' arbitrarie: si sente che erano avanzate per desiderio di scandali in provincia. Si immerse dunque in una tematica significativa:

ambienti orientali, passioni sanguinarie e animalesche, fauna e flora in conseguenza; oppure certe radure olandesi grigie e velate nella loro malinconia di canali e di mulini a vento; oppure, ancora, le morgues coi cadaveri sul tavolo, e il mistero della morte tentato da tutte le parti con una mancanza di meditazioni sconosciuta alla nostra cultura.

Sempre per reagire all'indole aristocratica della tradizione, più d'uno si orientava verso una poetica bozzettistica e realistica, quasi a frenare

il pericolo insito nella disponibilità all'astrazione intellettualistica: per questo fatto certe pagine del Rovani, del Praga, del Boito (di quest'ultimo le prose) sono cariche di un forte colore milanese e appaiono come celebrazioni tipiche della città, mentre in realtà sono solo i risultati di una deduzione polemica. Cioè i personaggi della vita quotidiana che ora entrano nella poesia, i vecchi dell'ospizio, le mendicanti sulla porta della chiesa, le abitatrici di certi quartieri già note al Porta, i lattai che all'alba vengono dalle cascine: e le osterie, e i musicisti istintivi e popolari come il Barbapedana, e i paesaggi della Brianza hanno una vita poetica che appare viziata all'origine dallo sforzo di sistemarla in uno schema di contrapposizioni.

In ogni caso pareva lecito rifiutare persino le ferme immagini leopardiane, vedendo in esse solo il riferimento al Petrarca, patriarca di tutti i letterati: la decisione dei contorni, la purezza dei suoni così difesi da ogni romantica allusività, il paesaggio composto nel rigore degli aggettivi; in ciò credevano di scorgere una impotenza di verità, non prestando essi fede a una protesta avanzata contro la vita con un numero così alto di preoccupazioni formali. Vagheggiavano invece un linguaggio più sciolto, meno elegante e coltivato ma più intimamente vivace; una lingua imparata per le strade, aritmica, disordinata, ma reale. È facile intuire la debolezza di siffatte istanze, la loro infondatezza teorica: d'altra parte essi pensavano anche (e in ciò senza volerlo erano in accordo col Carducci) che la prosa accademica dei manzonisti andava superata, e la loro natura istintiva li portava a rinunciare alle strutture dello stile, alla sua architettura come frutto di lunghe e pazienti stratificazioni.

Parallelamente operavano in sé il rifiuto degli schemi morali, delle convenzioni di convivenza su cui si reggeva la società borghese: per loro l'unica cosa che valesse era un giuoco di tradizione autobiografica, la ricerca di un linguaggio che dichiarasse la solitudine del singolo e giustificasse una nuova e diversa storia morale.

ANGELO ROMANO

da *Il secondo romanticismo lombardo* Milano, Fabbri, 1958, pp. 11-15

Carlo Tenca tra narrativa e critico

1. «Oimè le cronache milanesi! oimè i Visconti! oimè i cani che passeggiano sulla scena! quando mai saremo liberati da questi paleocronisti che non la perdonano a nessuna memoria, a nessun monumento, che s'inginocchiano davanti a un campanile, a una torre, a una statua, a un cane?...»: questa volta Tenca sta parlando di se, cioè dell'adattamento teatrale - di cui molto verosimilmente egli è l'autore del suo «romanzo storico», *La Ca' dei cani*. Uno scherzo, d'accordo, ce lo dice, forse con eccessiva insistenza, egli stesso, riferendosi e al racconto e ancor di più al «dramma spettacoloso» trattone. Ma vale la pena di ricordarlo, per due motivi: perché proprio come "scherzo" *La Ca' dei cani* - vogliamo dire il romanzo - è una testimonianza di rilievo di quella "sazietà" verso il racconto storico che si veniva sempre più diffondendo negli anni intorno al 1840 dando vita a tutta una produzione di satire, di "scherzi", del tipo appunto della *Ca' dei cani*; e poi perché la «Cronaca milanese del secolo XIV cavata da un manoscritto di un Canattiere di Barnaba Visconti» costituisce la prova di maggior impegno di Carlo Tenca narratore.

Abbiamo già visto dove e in quale senso sia lecito parlare di un respiro narrativo in lui: tutte quelle volte cioè in cui non ci si trovi dinanzi solo una riuscita immagine o una felice soluzione stilistica bensì una autentica ambizione al racconto.

Fra gli elzeviri che maggiormente attuano questo intento, senza dubbio, va inserito *Le case d'affitto*. E' un repertorio delle «noie» che il consorzio umano arreca a colui che non ha la possibilità di amarlo da lontano; un repertorio che rientra in una tradizione tutta lombarda, da Gherardo Patecchio a Parini, e che qui rinverdisce grazie al paradosso realistico che lo sostiene, quasi un coefficiente di deformazione che il lettore prontamente riconosce, ma che pur gli giova per scorgere un ambiente, un costume, un umore umano. Una "moralità", dunque, più che un racconto? Forse è preferibile dire così; ma allo stesso modo allora andrà definita *La Ca' dei cani*, con l'avvertenza, magari, che si vuol dire «moralità letteraria» giacché non è la realtà in questo caso lo spunto della protesta tenchiana, sibbene quella deformazione della realtà che tanto frequentemente, dopo il successo dei *Promessi sposi*, si autodefiniva «romanzo storico». Se potessimo dilungarci a esaminare la *Ca' dei cani* noi vedremmo infatti che ogni situazione, ogni personaggio non è che il risvolto caricaturale di situazioni e personaggi che la massiccia produzione narrativa del tem-

po aveva reso pressoché canonicó. A cominciare dall'espedito della cronaca ritrovata, che Tenca dichiara di osar «srugginire e mondar dalla polvere», tutto infatti nella Ca' dei cani acquista un significato solo come confutazione polemica di ciò che accade per lo più nei «romanzi». Spesso Tenca si tien pago di una polemica indiretta, implicita - e possono venir fuori allora le sue pagine più persuasive. Ma altre volte egli avverte l'esigenza di parlare senza mediazioni, in prima persona, dicendo manifestamente ciò che pensa: sebbene in questi inserti il valore narrativo certamente scemi o scompaia, resta però l'utile testimonianza della sua poetica, delle sue intenzioni, e questo ai fini del nostro discorso conta molto di più, anche se nulla aggiunge alle linee principali della sua personalità culturale.

2. Abbiamo finora dedicato agli scritti del Tenca apparsi sulla «Rivista Europea» qualche sporadico accenno: l'abbiamo fatto intenzionalmente, non solo per cercare di attenerci, laddove ci è stato possibile, a un criterio cronologico, ma anche per analizzare nel suo insieme, qui, questa conclusiva esperienza del primo periodo della sua attività critica.

La «Rivista Europea» era nata nel 1838, ad opera di Giacinto Battaglia, una figura di editore che pareva, per l'impegno che mise nella sua opera, destinata a raccogliere l'eredità del Lampato. In realtà, poi, il suo fervore si esaurì ben presto: la «Rivista» divenne sempre meno la sua rivista e fu invece sempre più caratterizzata dalle personalità dei direttori che si succedettero, sino all'ultimo, e al maggiore, Carlo Tenca nel 1844-'45. Ma nonostante questa movimentata vita redazionale, la «Rivista» acquistò un prestigio crescente, si da divenire, soprattutto allorché il «Politecnico» di Cattaneo cessò le pubblicazioni, il più importante periodico culturale italiano; se alcuni nomi di prestigio non furono più presenti, altri presero il loro posto (Cattaneo non fu il solo); ma ciò che conta è che con la direzione del Tenca il gruppo dei collaboratori divenne più omogeneo. La «Rivista» cessò di essere genericamente «romantica», cioè un'antologia di punti di vista non sempre compatibili fra di loro. Pure conservò una significativa varietà di interessi e di firme; si ricordi, infatti, che negli anni della direzione del Tenca apparvero gli scritti scientifici di G. Cantoni, quelli storico-geografici del Cattaneo, i numerosi saggi di storia antica di G. Rosa, gli scritti letterari e narrativi di G. Carcano, quelli linguistico-letterari di F. Cherubini, gli articoli pedagogico-assistenziali di G. Sacchi, e poi i vari interventi di C. Correnti e di A. Bianchi-Giovini, quelli di E. Broglio sulla proprietà intellettuale e sulle strade ferrate...: un vasto orizzonte, insomma, in cui risulta chiara la presenza di molti degli interessi che avevano caratterizzato il «Politec-

nico», ma bisognoso di un costante punto di orientamento. A ciò provvedono i numerosi e ampi scritti del Tenca, anch'essi di varia natura, letterari, storici, sociologici, di critica d'arte, che contribuiscono in maniera decisiva a dare sempre più alla «Rivista» un tono razionalistico, liberal-progressista, o meglio, radical-sociale.

Quest'opera di Tenca fu lenta e graduale; s'inizio, si può dire, con la pubblicazione del suo primo articolo, una cattaneana Rassegna dei giornali italiani apparsa nel 1840. Ci si stupisce non poco nel vedere come Tenca, consule Cantù, riprenda accentuandolo il suo giudizio sul «Politecnico» già apparso sulla «Fama» dell'anno precedente: «se non mi fa gabbo il soverchio amore delle cose nostre, sta in cima d'ogni altro giornale italiano», come parli del «Progresso» di Napoli che «fa a pugni manifestamente col titolo» perché ha il torto di ignorare «le nuove teorie di Hegel» e di continuare a vivere con le idee di Gallupi e di Vico, il che gli pare «una strana anomalia per un paese in cui un secolo addietro Vico sopravvanzava di sì gran tratto il suo tempo». Vero è che proprio in quest'anno non appaiono scritti del Cantù sulla «Rivista Europea» e nell'anno successivo ricompare Cantù e sparisce Tenca, nel '42 e nel '43 sono invece presenti entrambi. Ma troppo pochi elementi possediamo perché queste constatazioni possano dar luogo a giudizi.

Nel 1840, oltre alla Rassegna dei giornali italiani, Tenca pubblica una recensione a Il secolo decimonono. Epoche drammatiche di P. de Virgili. Che cos'è il secolo decimonono? E' «un'età maledetta» che «nutre solo nel suo seno masnadieri, i quali spogliano i viandanti, li torturano, li mettono a morte, tanto per darsi un po' di spasso, un po' di onesto passatempo; monaci, i quali cantano i vespri e si picchiano il petto, intanto che insozzano di violenze l'altare e uccidono le fanciulle dopo averle vituperate; uomini che vendono la loro anima al demonio e corrono i paesi con un teschio sotto l'abito cercando vendetta; postriboli, dove si fa mercato di pudicizia a un tanto il bacio, e dove le madri vendono l'onore delle figlie, donne che si gettano nel capo del primo che incontrano, e si lasciano abbracciare pubblicamente nelle feste da ballo; carnefici che filosofano sulle tendenze del secolo e parlano di razionalismo come di forca e di capestro: soprattutto poi genii incompresi, sublimi, dannati dalla fatalità a ramingare sulla terra, a divenir monaci, frodatori, ladri, assassini, ad essere appiccati, e tutto ciò in virtù del loro ingegno prepotente e sconosciuto». Tenca continua così per dieci pagine, scendendo nei particolari delle Epoche drammatiche e tagliuzzandole con quella spietatezza che gli conosciamo quando crede di trovarsi di fronte a un

prodotto esemplare di «quella turba di poetonzoli, che senza un pelo sul viso, dopo aver conosciuto la società dalle mura di un collegio escono d'un tratto in ismania furibonde, e cantano il vuoto, la disperazione, la morte; intantoché galoppiano per tutte le sale da ballo, sospirano presso tutte le donne, e vanno a Monza ogni domenica sulla strada ferrata a divorare un pranzo fatto per accomandita». E' il trattamento abituale che egli riserva ai byroniani d'Italia - il protagonista del Secolo decimonono si chiama Arnoldo e dopo di aver letto, a mezzanotte, una pagina del Manfredo inizia le sue macabre peripezie - e a tutti i cantori del vuoto, della disperazione, della morte, Prati compreso, le cui stroncature non sono quindi né isolate né casuali. Giovani o no, sui due versanti del satanismo e dei «gemiti dell'individualità», costituivano davvero una turba in quegli anni intorno al '40, e le loro opere rappresentavano tutte le più o meno ingegnose possibili combinazioni e metamorfosi di tali ingredienti, spesso tenuti insieme dal romanzesco; sicché Tenca può con costante assiduità additarne sempre nuovi campioni. Eccone un altro, è *La Tofana*, un romanzo storico che «incomincia con un avvelenamento e finisce con un assassinio e una condanna. Il lettore, se dopo la prima pagina non è sconsigliato dal proseguire, deve saper grado al signor Delaberenga di non aver moltiplicato le morti all'infinito, quando non istava che in lui il farlo. Perocché l'eroina del racconto è nient'altro che un'avvelenatrice di professione, un Han d'Islanda in vesta e pianelle, la quale abita nel profondo d'una spelunca, inaccessibile a tutti gli uomini, tranne all'autore e a un medico, col quale essa vive in comunione d'infamia e di godimento. Entrambi, cioè la vecchia ed il medico, covano un odio sviscerato per gli uomini; la prima perché questi le hanno ucciso il fidanzato proprio nel dì delle nozze, l'altro per amore della vecchia e fors'anche per gelosia di professione».

Eccone un altro ancora, è *L'amor di Carretto*, «novella di Giulio Cesare Padova», «centesima edizione del Giaurro di Byron»; il suo protagonista è un «Italiano ai servigi di Ali, bascià di Giannina, vero tipo dei Giaurri, anima amareggiata dagli uomini e dalla scienza, che non piange, non sospira, non soffre, non ispera non teme, non odia, e non ha che un solo sentimento al mondo, il disprezzo. Il perché egli sia così disgustato degli uomini, non sappiamo, e neppure il poeta ce lo dice: pero non può essere d'un uomo, la cui anima è lampo fra le procelle, e il cuore favilla della Vesuvio, d'un uomo che dicesi idrofobo, anzi lava slanciata dalla voragine d'un vulcano». E qui Tenca insiste nel mostrare le incongruenze stilistiche, in nome del suo paradigma realistico - si serve cioè di quel metodo che troverà la sua più felice

applicazione nelle recensioni alle opere del Prati.

Ma queste aggressioni contro i frutti della «scuola travaiata», non indicano - è quasi superfluo dirlo, dopo i tanti interventi critici che abbiamo sinora richiamati - indulgenze verso gli «scrittori di novelle morali»: essi sono ugualmente colpevoli di lesò realismo.

Infatti «lo stesso rimprovero che costoro scagliano contro i romanzieri, dirò così, satanici, i quali si fanno diletto di dipingere le più strane e malvagie passioni, lo stesso rimprovero potrebbe con una certa misura esser rivolto a loro medesimi, perché sublimano quasi sempre l'uomo ad una purezza di tipo, che non ha riscontro nel vero».

E meno che mai indicano indulgenza verso gli attardati cultori del passato, nella forma e nel contenuto: ci riferiamo a Degli epici moderni in Italia, un saggio a buon diritto celebre, nel quale statistica, sociologia, giudizio critico, prospettiva storica, poetica militante, ruolo pedagogico della critica si fondono in maniera perfetta e palesano al vivo l'apporto che Tenca ha dato alla cultura letteraria dell'Ottocento italiano. Un apporto del quale si è giovato il De Sanctis, anche nel senso che, per dir così, gli è stato sgombrato il cammino; altri per lui, Tenca in primo piano, hanno battuto il sottobosco letterario, approntando lo spazio per le sue costruzioni critiche. Vedremo certo anche se e quanto il De Sanctis debba ai saggi 'positivi' del Tenca sul Grossi, sul Niccolini, ma ci pare necessario insistere soprattutto sui suoi debiti invisibili, quelli che gli hanno permesso di non occuparsi, per es., degli Epici moderni.

«Nel solo giro di quarantacinque anni, dal principiare del secolo in poi, noi abbiamo più di cinquanta poemi epici che presentano un complesso d'un milione di versi all'incirca», constata il coscienzioso Tenca e, pur divertendosi innegabilmente nel rovistare in questo museo delle ambizioni sbagliate, osserva con trepidazione sociale: «eppure, in questo stesso punto in cui noi scriviamo, dopo il rinnovarsi di tante e sì frequenti cadute, non meno di dieci poemi si stanno maturando in Italia e minacciano di veder presto la luce». Sorgono allora due quesiti; il primo è più facile: «è d'uopo credere, che la critica non abbia mai dato l'importanza che merita a questo fatto, che abbia lasciato nascere, crescere e morire ciascun poema, senza far sentire la sua voce e sconsigliare gli ingegni da un'inutile riproduzione, ad additar loro una via più opportuna e più proficua da seguire»; il secondo, meno: se «esiste sempre una ragione, per cui lo spirito umano s'affanna costantemente dietro un oggetto qualunque», perché mai «nell'età la meno epica di tutte noi abbiamo il maggior numero di poemi che sieno usciti in Italia?».

«Bisogna dire che la nostra mente non sappia per anco rinunciare ad una forma che tanto la seduce e che provi il bisogno di qualche cosa che le assomigli». Ma questo è solo l'inizio di una risposta. In realtà Tenca ha fretta di procedere alla schedatura, e vi provvede in una maniera che più scrupolosa non si potrebbe desiderare: poemi napoleonici, poemi da Congresso di Vienna, poemi religiosi, filosofici, storici, di varie età e genti...; senza troppi riguardi per nomi e date: il Cesarotti della Pronea, il Botta del Camillo o Vela conquistata, Diodata Saluzzo di Spazia e lo stesso Grossi dei Lombardi alla prima Crociata, che ha avuto il torto «di cercar d'innalzare il suo soggetto alla grandezza epica», senza tenersi entro i limiti di un «romanzo verseggiato», sono frammisti alla schiera degli altri cinquanta loro sodali. La conclusione? Piana, ma non per tanto meno persuasiva:

«L'epopea ha bisogno del meraviglioso, e il meraviglioso non esiste più. Chi lo cerca nei miti della Grecia antica, e fa soffiare da Eolo i venti incontro a Colombo, o introduce Nettuno a far guerra all'ammiraglio Emo, muove al riso l'età che ha dato lo sfratto a tutta l'olimpica canaglia; e che ha cacciato Eolo e Nettuno nella caldaia d'un battello a vapore».

E' stata quindi questa un'inchiesta faticosa ma confortante se gli ha permesso di ribadire, pur in lande letterarie così lontane, la sua poetica realistica e il suo giudizio eversivo rispetto alla canonica contrapposizione 'classicismo-romanticismo': «I migliori tentativi epici non sono altro che romanzi verseggiati: Il bardo della Selva Nera e i Lombardi alla prima Crociata, se hanno un lato pel qual trovarono simpatia nei lettori, oltre lo splendore del verso, fu appunto perché discesero nella vita vera e reale, e dipinsero gli uomini e le cose quali sono. Questo ravvicinamento dei due poeti, entrambi rappresentanti due scuole diverse, ed entrambi concordanti nello stesso concetto del poema, dovrebbe essere fecondo di esempi agli epici futuri». Ed è stata soprattutto, per la funzione che egli attribuisce alla critica, un'inchiesta utile: «Non sarà senza qualche frutto pei sorveglianti il sapere quanti sono i caduti nel cammino, e dove più spesseggiano i cadaveri per evitare la medesima sorte».

Suggerire dunque, sconsigliare, verificare, demolire: eccola la funzione che Tenca ci sta mostrando con un impegno appassionato e con maniere agili, vivaci, ironiche che sono il segreto della sua forza di scrittore.

ANTONIO PALERMO

da C. Tenca. Un decennio di attività antica, 1838-48 Napoli, Liguori, 1967, pp. 65-78

Il verismo

In Italia, in particolare, il verismo doveva proporsi come il frutto più maturo, in letteratura, del ripiegamento riflessivo che tenne dietro al moto del Risorgimento, nell'ora in cui si rendevano chiare agli occhi di molti le insufficienze della rivoluzione testé compiuta, il parziale fallimento delle speranze vagheggiate, l'instabile equilibrio dell'unità raggiunta con mezzi in gran parte esterni, provvisori, effimeri; la sopravvivenza, sotto la vernice della democrazia e della libertà, di una struttura politica essenzialmente burocratica e poliziesca, inetta a produrre una verace solidarietà delle diverse forze sociali, a sanare il conflitto fra il nord e il sud della penisola, a immettere nella vita dello stato come elemento attivo e partecipe le plebi meridionali soffocate dalla miseria, dall'ignoranza e da un'inveterata consuetudine di rapporti feudali. E perciò da noi il verismo doveva assumere quel colore specialissimo, che lo contraddistingue nel quadro di un'esperienza europea: colore regionale e dialettale, primitivo ed epico, che naturalmente accompagnava la scoperta e l'illustrazione di un mondo pressoché vergine e ignoto, il mondo del meridione e delle isole, delle plebi contadine e artigiane, chiuse nella loro opaca renitenza alle forme e agli statuti della civiltà arcaica e stranamente sopravvissuta dietro le barriere di una secolare solitudine. E perciò anche, da noi, il verismo doveva necessariamente sottolineare gli aspetti più sfiduciati, scettici, pessimistici, e mettere in ombra invece (soprattutto negli spiriti più pensosi e meno inclini all'improvvisazione) gli aspetti polemici, satirici, moralistici. In quanto, da un lato, esso recava nel sangue il peso inerte di un'antichissima esperienza di amare delusioni, alimentate per troppe prove, attraverso i tempi, in un'alternativa costante di improvvise esplosioni libertarie e di squallida opaca rassegnazione; e dall'altro lato, veniva meno ai veristi italiani il sostegno di una coscienza popolare diffusa, già matura e disposta a lottare per l'affermazione di certi diritti umani; non si istituiva per essi quel rapporto cordiale e diretto fra lo scrittore e il suo pubblico, per cui lo scrittore sente di essere il portavoce di un'esigenza che cresce e si espande intorno a lui e insieme con lui; e invece ancora una volta toccava loro il compito di interpretare e tradurre in parole il disperato silenzio di una moltitudine estranea e lontana, che non sarebbe stata in grado mai di riconoscersi nella loro opera, che si offriva al loro sguardo come una materia inerte ed inconsapevole, da essere piuttosto studiata che non aintata e sorretta. Donde quel che il verismo

italiano ha in meno, rispetto ai suoi modelli francesi ed europei, in fatto di slancio, di vitalità immediata, di forza espansiva, e che dipende insomma da un diverso grado di evoluzione sociale, dal persistere in Italia, e specialmente nel sud, di una frattura più grave e profonda fra l'intelligenza dei pochi e la cieca e muta desolazione dei più. Il verista italiano rimane, in sostanza, il gentiluomo che si piega a contemplare con pietà sincera, ma un tantino condiscendente, la miseria materiale e morale in cui le plebi sembrano immerse senza speranza di salvezza in un prossimo futuro; laddove il verista europeo ritraeva un mondo, che era anche il mondo suo, con il quale aveva in comune una volontà positiva d'azione e di progresso, un patrimonio vivente di aspirazioni, di idee, di parole. Egli trovava intorno a sé, già fatto per dir così, il suo linguaggio; mentre al verista italiano era d'uopo foggiareselo, risolvere l'assurdo problema di mettere in carta, in parole, quel silenzio che lo circondava. Qui è la diversa condizione storica in cui si elaborano, tanto per dare un esempio che salti subito all'occhio, due opere così radicalmente diverse, sebbene fiorite su un terreno di cultura e di gusto comune, come *L'Assommoir* e *I Malavoglia*.

NATALINO SAPEGNO da *Ritratto di Manzoni e altri saggi* Bari, Laterza, 1961, pp. 258-260

Collodi

Il carattere che vorrei mettere in rilievo, fra quelli che a parer mio fanno l'originalità del Lorenzini, è la sicurezza stilistica. Si sa che il Lorenzini è uno scrittore arguto; che la sua arguzia è indiretta, della famiglia del sorriso piú che del riso, del commento piú che della proposta umoristica. Salta agli occhi la complicità ironica che si crea fra il Lorenzini e il lettore, complicità che consente un'accelerazione dei tempi, favorisce le rapide allusioni e anche i frizzi e le battute. Un'arguzia operante sempre sul tono della semplice relazione, priva di esagerazione caricaturale (Pinocchio stesso non è una caricatura) e provvista di un atteggiamento costante di cortesia, anzi di urbanità universale. Ma quest'arguzia, che poi si scompone in tanti gusti diversi, gusto del paradosso, del capriccio fantastico, dell'ironia, risiede in un piú profondo carattere psicologico, il bisogno continuo e irresistibile di variare, di trovare una diversione. Come questo bisogno si indirizzi verso il sorriso è un problema che forse solo l'esame del sistema espressivo dello scrittore può illuminare. La veloce prosa del Lorenzini corrisponde a questo bisogno, e nella schiettezza, nell'antiretorismo, nella rapidità tecnica raggiunge una condizione d'arguzia, che tuttavia non si fa mai statica si rinnova sempre.

Il sistema espressivo del Lorenzini è caratterizzato da una massima consapevolezza linguistica. Una profonda conoscenza e un infallibile senso della lingua: di ordine non prevalentemente lessicale, come accade per esempio nel Faldella, ma anche largamente sintattico e semantico; non su un piano ambientale limitato, come per esempio nel Fucini, ma anzi con vaste possibilità di confronto ambientale e di accorte mescolanze fra elemento locale e lingua nazionale; con un risultato meno specioso tanto lessicalmente (rispetto alla ricca eloquenza lessicale del Faldella) quanto coloristicamente (rispetto alla concentrazione quasi vernacola della prosa fuciniana), ma assai piú approfondito (rispetto ai folcloristi) e modulato nella sostanza della lingua. Questa piú raffinata e completa consapevolezza della lingua si adatta direttamente al continuo bisogno di diversione; e data una materia ancor vaga ed improntata all'umorismo (poniamo un burattino di legno), la anima, la provoca, la forma: quel che piace al Lorenzini è la rapidità con cui si può modificare una data materia, come se ne può formare una catena paradossale, un tempo precipitoso. In questo amore di rapidità, in questa agilità paradossale, in questa rispondenza del mezzo espressivo alle piú inquiete necessità fantastiche, brilla la

sicurezza stilistica del Lorenzini.

Anche nell'attenuato mondo ironico di Pinocchio, l'azione irresistibile della curiosità, della golosità, delle tentazioni infantili, insomma, conduceva la bizzarra creatura alle disavventure non tanto più "avventurose", ma alle più iperboliche, e logicamente divaricate: un tipo di concatenazione fra realismo e fantasia, un tipo di compromesso fra piano iperbolico e piano proprio vigono nel racconto, che avrebbero strappato l'approvazione di Swift. Swiftiana l'ammissibilità perfettamente naturale di ogni evenienza e quindi la mescolanza di particolari pertinenti all'impossibile con particolari realistici; ma collodiana l'arte delle saldature pseudo-logiche.

Collodiana l'arte di divertire, di costituire la diversione: e collodiano l'amore del divertire presto, dell'accelerare i tempi del racconto, e dov'è possibile, di renderlo precipitoso. Ricordate i riassunti che Pinocchio stesso fa delle sue avventure, in più punti del libro, quando a volta a volta ritrova suo padre o la fata dai capelli turchini.

Quest'amore della velocità è una delle tensioni che determinano la stilistica di Pinocchio.

FREDI CHIAPPELLI

da Letteratura, a. I, n. 5-6, 1953

La lirica dell'Ottocento

Rispetto al linguaggio e ad ogni altro fatto formale, due sono le componenti che reciprocamente si aiutano o si intralciano (fondendosi solo in qualche raro esempio) nella poesia della seconda metà del secolo decimonono. Nella prima predomina un carattere di fedeltà al decoro letterario dell'alta tradizione italiana; l'altra, per contro, si fonda sul bisogno di un rinnovamento in senso realistico, bisogno particolarmente avvertito in un'età di intensi rivolgimenti storici e politici.

Degli antitetici concetti di poesia ad esse sottesi (e variamente denominati) non è la sede per parlare; ma quelle due tendenze rispecchiano altresì le due maggiori correnti spirituali, ugualmente importanti, che percorrono tutto l'Ottocento e, con le loro fitte ramificazioni, lo ricoprono di trame variate: intersecandosi, interrompendosi, o accordandosi: da cui deriva, al secolo, quel suo aspetto antinomico e agitato, diviso fra contrastanti aspirazioni e sostanzialmente governato da un'intima perplessità.

A metà del suo cammino, l'Ottocento vede ormai esaurite le grandi esperienze poetiche che lo avevano tanto gloriosamente aperto: morti il Foscolo e il Leopardi, votatosi il Manzoni alla riflessione storica e morale che unica ormai lo attira, restano, sì, vivi ed efficaci gli esemplari che essi hanno elaborato; forse però troppo in alto e perfetti per poter operare, entro il consenso reverente, una vera e propria chiarificazione dei problemi più urgenti, o per poterne addirittura fornire le soluzioni.

Il concetto di letteratura, la cultura entro cui era avvenuta la formazione di quella poesia, ha ormai subito delle modifiche sostanziali: la questione dei rapporti tra poesia e storia si è precisata, acuendosi, col precisarsi simultaneo dei motivi risorgimentali e soprattutto con l'improvvisa caduta delle vettrici ideali che avevano stimolato e ispirato (elemento mitico di guida) la pratica conquista dell'unità.

Dopo l'unità, infatti, comincia la prosa del Risorgimento, quasi per una sorta di movimento dialettico. All'entusiasmo subentra la riflessione. Questo spostamento d'interessi che, com'è stato in maniera convincente dimostrato dal Croce, non significa decadimento spirituale, si riflette anche sulla poesia. Il carattere fondamentale della lirica del secondo Ottocento risiede infatti nella sua forte accentuazione riflessiva, che in molte zone si definisce ulteriormente diventando polemica; e, per conseguenza, nei suoi orientarsi verso una tematica chiaramente governata più dalle esigenze intellettuali che dalla fiducia

e dall'ingenuità del sentimento.

Strano che da queste premesse abbia origine una poesia che ha le sue lacune e manchevolezze proprio dal lato del gusto e dell'intelligenza critica e che, vista nel suo insieme e in rapporto a tutte le precedenti esperienze poetiche italiane, rivela la sua incapacità di riagganciarsi a un'alta e astratta tenuta. Si direbbe che solo ora, esaurito nella pratica l'impulso romantico del Risorgimento, il romanticismo letterario cominci a operare concretamente, ponendo radicali problemi di forma e d'impostazione: questo ritardo spieghi l'acerbità di certi tentativi, di certi impegni; pressoché anacronistici qualora, senza tener conto dei presupposti che qui abbiamo rapidamente abbozzato, si faccia riferimento alla produzione contemporanea, tanto più matura, dei paesi europei. Hanno inizio così, ad esempio, sia l'esaltazione dei valori individuali e del sentimento della solitudine, sia il tentativo di creare una poesia sociale, non di rado quasi libellistica, di pronta efficacia. Ciò che accomuna queste due antitetiche disposizioni e consente loro di convivere spesso in un medesimo poeta è la volontaria ed espressa riduzione della parola poetica a fatto strumentale. Nel primo caso, infatti, sulla base di quell'affermazione dei diritti e dell'autonomia dell'individuo che era mancata nel nostro primo Romanticismo, si vagheggia una sorta di rivoluzione culturale (nella fattispecie, infatti, il Manzoni fa da termine polemico a quo); nel secondo, si mira a influenzare la lenta formazione della coscienza politica italiana, generalmente in senso socialista e anticlericale. Ambedue queste tendenze avevano ottenuto importanti manifestazioni nella poesia romantica europea, sia francese che germanica, ma erano rimaste, ripetiamo, allo stato larvale nel nostro Romanticismo: dove la poesia risorgimentale d'azione non riscatta le originarie sollecitazioni pratiche e non attinge le rive della coscienza letteraria, e la poesia letteraria non ragguinca una vera e propria efficacia pratica.

Bastano a spiegare questi fatti due ragioni essenzialmente: la diversa struttura della nostra tradizione e la diversa situazione politica del nostro paese. Su di esse non è il caso di tornare, dopo quanto è stato scritto da molti studiosi.

Ma, a metà del secolo, l'idea della tradizione è ormai entrata in crisi: come si potrebbe ampiamente e agevolmente dimostrare allegando documenti svariati di vita intellettuale e morale e di costume; e come preferiamo dimostrare compendiosamente citando i noti versi dello Gnoli (diventato, metamorfosi emblematica, Giulio Orsini): «L'antico spirito? E' morto.-Entro al sudario della storia- Sta nel mausoleo della gloria:-E Lazzaro solo è risorto.-O padri, voi foste voi.-

Sia benedetta la vostra- Memoria! A noi figli la nostra- Vita: noi vogliam esser noi!»; o questi altri, altrettanto noti, del Praga: «Casto poeta che l'Italia adora,-Vegliardo in sacre visioni assorto,-Tu puoi morir!... degli antecristi è l'ora!-Cristo è risorto!»; affermazioni esplicite, forse anche troppo: e quindi in qualche modo sospette; ma confortate da infiniti segni in pressoché tutti i poeti dell'epoca.

Tracce di questo rinnovamento sono peraltro reperibili cercando molto lontano; per la prosa non sarebbe un errore rivedere i saggi e i giornali del Settecento, dove non ci si vergognava affatto dell'opinione che per ridare un senso moderno alla cultura bisognasse corrompere e contaminare gli strumenti della cultura stessa, e primo fra essi la lingua; per la poesia, il precedente più ovvio è fornito dai primi romantici italiani, quelli che più volenterosamente si erano dati all'imitazione delle forme d'Oltralpe, implicitamente giudicando prevalenti gli interessi sentimentali ed emotivi su quelli formali (il Berchet traduttore del Bürger e poeta in proprio; il Carrer; il Dall'Ongaro; i ballatisti in genere, cioè); ma la riforma diventa sistematica solo ora, tant'è vero che vi collabora energicamente il Carducci, specie per quanto riguarda il problema linguistico; e tant'è vero che, condotta all'estremo risultato, essa sbocca nella fondazione di una organica coscienza culturale e poetica, quella del Novecento.

Cominciamo dalla lingua. Il gusto delle nomenclature tecniche è già nell'Alardi e diventerà una consuetudine frequente in seguito; quello della terminologia astratta nel Boito, e, sempre nel Boito, la ricerca di assonanze nuove desunte da vocaboli o antiquatissimi o di pura invenzione. La lingua della vita familiare e quotidiana trova la sua riabilitazione nello Stecchetti. Quella, di più umili origini, dell'impronto popolare è reperibile nella produzione polemica (di giornalismo in versi, si direbbe) del più colto poeta di quei decenni, il Carducci: il quale aveva tanta forza da consentirsi le più acerbe contaminazioni. Il Cavallotti piega a effetti umoristici un linguaggio aulico, disseminandovi diminutivi e mossette, mentre il Riccardi di Lantosca tenta l'intonazione della cronaca e del resoconto, con forti colorature veriste («Era il settembre del milleottocento- cinquantaquattro»), rievocando una sua visita al Tommaseo in compagnia di Luigi Mercantini («Vieni-dal Tommaseo, mi disse»): moduli che avranno fortuna solo dopo che il D'Annunzio ebbe guidato la poesia italiana per sentieri tutt'altri, verso la magniloquenza e l'enfasi, nei crepuscolari. Manco a dirlo, il Riccardi usa gli enjambements senza parsimonia: segno non fallace di una chisve stilistica in minore. Quanto poi alla modestia del lessico, anche qui si hanno esempi illustri: e primo il

Tommaseo, col titolo del suo racconto in versi più famoso, dove compare il nome di un personaggio che la narrativa in versi romantica, pur da noi copiosa, non aveva osato onerare di incarichi primari: Una serva; manzoniano almeno in questo, nello sviluppare la poetica degli umili, il tante volte falso manzoniano di Dalmazia. Per il resto, e la sua produzione lirica costituisce, a metà del secolo, l'organismo più unitario e vitale, il Tommaseo risolveva tutto con la forza del suo eloquio, con la sostenutezza dei tropi e la precisione infallibile del vocabolo: dietro la pagina del Tommaseo c'è una consapevolezza formale degna di quel grande poeta che egli, a tratti, certamente fu.

Il processo linguistico che si svolge lungo l'arco del secolo è dunque orientato verso una liberazione dagli schemi illustri. Non bisogna dimenticare né le riflessioni manzoniane sull'argomento, né il fatto che il Romanticismo italiano si era iniziato con una serie di polemiche sul concetto e la funzione della lingua. Nonché con numerose diramazioni sulla necessità di rinnovare la lingua secondo i postulati del rinnovamento culturale romantico, delle quali riportiamo quella di Ludovico di Breme: «Ah! ch'io tema sia purtroppo vero che noi da lunga stazione cessato abbiamo di pensare nella lingua in cui scriviamo, e perciò appunto che non pensiamo più in una lingua completa, nostra ed omogenea, noi pensiamo confusamente, indefinitamente, e al più eruditamente, ridotti così a far tesoro di cose accidentali, di notizie positive, invece di nozioni essenziali».

Occorre tener conto, anche, della resistenza e della compattezza delle strutture tradizionali. La disinvoltura del nuovo lessico può parere, a prima vista, un piccolo risultato, mentre vi è sottinteso un lavoro di sgretolamento spesso ingrato: quante goffaggini, quante impacciate movenze in questi poeti. Un altro risultato è lo scioglimento del vocabolo dalle sue responsabilità logiche e letterarie: comincia ad avvertirsi negli scapigliati, e specie nel più poeta di tutti loro, il Camerana, in certe sue sorprendenti prefigurazioni; contemporaneamente il D'Annunzio, provenendo da differenti esperienze, dà all'analogia fonetica un'importanza capitale. La nuova disinvoltura, nella lirica femminile soprattutto, favorisce la diretta confessione, e quel tanto di diaristico che ne sono i caratteri più attraenti, come accade sia per il diario amoroso della contessa Lara, sia per quello della Aganoor. (Di genere femminile si può chiamare anche la poesia del Fogazzaro, s'intende quella in versi: relazione di momenti del sentimento, che tenta qua e là la soluzione simbolistica: il linguaggio dei fiori, della musica, del paesaggio etc.; affidando all'energia mitopoetica dei fatti personali il compito di crear poesia, indipendentemente da

tutti i fattori tecnici.) Ma accanto a questa corrente linguistica, che rappresenta il corrispettivo della crisi culturale in atto, un'altra ve n'è, non ben distinta da quella, anzi spesso con quella intrecciata o fusa, che rispecchia la resistenza dell'istituto linguistico tradizionale. Con ovvia approssimazione si potrebbe anche distinguere tra romantici e poeti d'arte: mettendo nel numero di questi secondi gli studiosi della forma, coloro che continuarono a nutrire preoccupazioni rettoriche in misura preponderante rispetto ai problemi d'impostazione e di relazione cui erano principalmente interessati gli altri. Distinzione empirica che cade appena l'esame si precisa.

In realtà, malgrado le inalberate romantiche e qualche avvisaglia decadentistica (su cui torneremo), neanche nel secondo Ottocento si può parlare di un vero Romanticismo: a cui non siano mescolate dosi più o meno rilevanti di realismo, di socialismo, di formalismo, di parnassianismo, e che perciò costituisca più di un elemento nel quadro alla cui composizione tanti altri ne concorrono.

Tra i «conservatori» del linguaggio lirico, l'ordine cronologico ci mette avanti Giulio Uberti: uno dei «poeti suicidi» che si sogliono, nelle storie letterarie, anettere alla scapigliatura, mentre con la scapigliatura non ebbe nulla a che vedere, e appartenne invece a quella propaggine bresciana della letteratura lombarda in cui operava, tramite lo Scavini, un buon foscolianismo di spiriti civili. La simbologia romantica si nobilita nello sciolto tornito e nelle fraseologie classiche: «sonante mare», «santo vale», troviamo; e l'uso perifrastico preferito al vocabolo diretto: «fumante nave» sta per piroscifo. Così il Sani, così il Carcano, il Miraglia, l'Arnaboldi: la materia è romantica, ma lo strumento che la esprime è ancora tutto intinto di onesto inchiostro classico. Una scuola di classicismo si ebbe in Roma verso il '60, proprio mentre a Milano gli scapigliati preparavano i loro manifesti: e la composero i due Maccari, il Castagnola e altri. Passato ormai il mezzo secolo, è questo l'ultimo decoroso luogo di sopravvivenza di un sistema poetico in cui il culto della regola rettorica è officiato solennemente: con radunate accademiche, letture di nuove composizioni, esercizi a tema fisso. Nei due fratelli Maccari, Giovan Battista e Giuseppe, una certa somiglianza di situazione psicologica col Leopardi assecondò il naturale amore per il grande marchigiano: ed espressero in linguaggio leopardiano sentimenti nuovi, intendo dire più romiti e rassegnati, anche se più leggeri. Ritroveremo poi il «salce» dell'Uberti nello Zendrini, altro lombardo: «adombrando il bianco avello»; e nel Tarchetti, ma già con diversa intonazione; una «lampa» manderà lume persino molto avanti, nel De Marchi, insieme

ad «augelli» e a un «ramicello»: cito il De Marchi per indicare un riformatore in senso realistico della lingua narrativa, laddove in versi non può trattenersi dal riprendere un vocabolario astratto e di convenzione.

Ma, per questa parte, occorre tener conto di quanto operò il Carducci, il suo potente influsso sulla poesia contemporanea: la sua fusione di linguaggio aulico e di linguaggio popolare: indi tutta la scuola carducciana, di cui gli esponenti principali sono noti: a questi aggiungiamone dei minori, Picciola, Ricci Signorini, Fleres (almeno in parte; il Fleres fa poi da ponte tra il capitulo carducciano e quello dannunziano). Il tardo romantico Graf, pur fedele a un linguaggio di nobile ascendenza, coltivato e sapiente, non esita a investirlo di un brivido musicale con cui in un certo senso gli usa violenza, animandolo di echi sommessi e tetri. Ma è un misticismo troppo libresco (e troppo ingenuo dove non lo è) perché lo si possa paragonare alle esperienze mistiche del decadentismo europeo.

Nell'insieme, il processo linguistico che si sviluppa nel corso del secondo cinquantennio dell'Ottocento rispecchia la faticosa formazione di una nuova coscienza poetica, e segue il rinnovamento dei temi e del gusto, che vanno di pari passo. Si direbbe anzi che qui l'evoluzione è più sensibile, nel senso che, tranne poche varianti, le predilezioni tipiche della prima metà del secolo cadono definitivamente. La questione relativa alla realizzazione di una civiltà decadentistica ci interessa meno della vicenda effettuale dei fatti poetici: anche perché (come accade nel libro del Binni) il riferimento a una civiltà intellettuale extraitaliana destina fatalmente all'astrazione le considerazioni che pur si possono fare sui testi del secondo Ottocento. E' chiaro che il decadentismo francese, quello germanico e quello inglese fruiscono di caratteri che la cultura italiana non poteva aver maturati: i germi della patologia romantica, da cui discendono i prodotti primari della poesia decadentistica, in Italia non si erano sviluppati, ed è quindi assurdo pretendere che nel nostro paese nascano poeti del tipo di Baudelaire, di Mallarmé o di Wilde, di Swinburne.

E' molto discutibile che lo stesso Novecento ne abbia prodotti, del resto. Leggere i poeti del nostro secondo Ottocento avendo a portata di mano e di memoria *Les fleurs du mal* o *L'après-midi d'un faune* significa quindi autodestinarsi a una interminabile catena di annotazioni negative: il più grosso poeta dell'età è il Carducci, e ognuno sa che il Carducci letto in chiave decadentistica è una delusione completa. Bisogna quindi, preliminarmente, evitare questa tentazione

metodologica e attenersi a un sistema di lettura più concretamente storico, che tenga conto dell'ambiente che accompagna la poesia del mezzo secolo e degli interessi complessivi che in quell'ambiente circolano. Altrimenti si rischia di considerare un fatto negativo anche quello che in realtà costituisce un passo innanzi nella nuova coscienza, l'accentuazione dei caratteri provinciali. Inteso il termine provincialismo non come categoria mentale, ma come momento storico, esso ci apparirà la prima approssimazione a quel realismo che aiutò la rottura degli schemi romantici. Questa riduzione dell'orizzonte e delle virtù della poesia, infatti, costituisce sì un rattrappimento della tematica romantica, più ambiziosa ed eloquente; ma nello stesso tempo favorisce quell'immediatezza di rapporto tra occasione e sentimento poetico che è il nuovo carattere della lirica.

Avremo allora una poesia di temi poveri e di scarna immaginazione, ma il giuoco degli affetti che vi si rinnovano diventa più verosimile e convincente, e sfiora corde che più tardi, a maturazione avanzata, risuoneranno pienamente. In altri termini, il disliricarsi funzionò da tramite diretto nel processo di ricostituzione del linguaggio: si tornò a credere nelle capacità intrinseche della parola dopo che questa fu spogliata di tutte le sue virtù fittizie e artificiali. Risiedono qui i presupposti della poetica crepuscolare: che fu, dopo il Pascoli, il primo movimento suscettibile di sviluppo. Non per nulla alcune delle pagine rilevanti della letteratura in versi di fine secolo si accostano deliberatamente alla «condizione della prosa», evolutasi quest'ultima su un materiale romanzesco sempre più libero dagli schemi preordinati del genere storico.

In quanto poetica dell'inconscio, dunque, il decadentismo italiano non esiste, e gli accenni (numericamente scarsi) di dissoluzione della moralità tradizionale in esso contenuti sono da riferire piuttosto a un procedimento involutivo dei temi romantici che a una vera e propria ispirazione rinnovata. Ne troviamo soprattutto nei poeti intellettualmente meno dotati: dall'Alardi al Graf. Si vedano, a mo' di esempio, le «interpretazioni» floreali.

Dell'Alardi: «... Allora Avvenne un fatto pauroso. Il gambo Lieve lieve allungando una magnolia Al labbro s'appressò cupidamente De la sopita, e vi depose il bacio, Onde l'aveva il donator pregata. Ma in quello istante pur non altrimenti La cardenia movea, movea l'acuta Tuberosa ed il giglio; e ognun credeva In quella delicata ora di colpa D'esser non visto, ognun d'essere il solo. Ché la divina sognatrice, accesa Da volubili febbri, il collo e i crini Acconsentiva e il sen nitido a tutti Perfidamente con equal misura. Ma in un balen dall'acre accor-

gimento Ch'ella tradìa fûr colti. Una gelosa Rabbia li vinse, e in tacita congiura Ne decisero il fato. Allor dal fondo Dei calici scherniti, ove si accoglie Tanta virtù d'inesplorate essenze, Stille dedusser di sottile veleno E nuvolette d'aliti mortali. Poscia rinvolti in quel vapor d'affanno Saettaron le nari all'infedele Atrocemente. Ella agitò pei lini Le sue nobili forme; una fatica Disperata divenne il suo respiro; Come di cosa che si ferma, il metro Sempre più lento era del core; volle Mettere un grido; aprì gli occhi; la lampa Spegneasi allora con guizzo supremo; Ed ella vide l'ombra de la morte Passar su la parete....».

Del Graf: «E se tu, vagabondo Viator, dalla spiaggia Desolata e selvaggia Ficchi lo sguardo al fondo; Scernere credi un molle Sfoggio d'enormi fiori, Ch'entro i gelati umori Spandon scialbe corolle; E mutevol menzogna Di lucori fluenti. Quasi vaneggiamenti D'uom che invaghito sogna. Bianche femmine ignude Van supine per quelli, Sciolti i flavi capelli, Lascive a mo' di drude. Ridon le rosee bocche, Splendon gli occhi stellati, S'offrono, provocanti, Le membra non mai tocche...». Il tema dei fiori è tipico, ma lo troviamo usato a differenti titoli: nel Nencioni serve a un simbolismo trasparente e convenzionale, nel Fogazzaro declina a languorosi estremi: *Ultima rosa*: «Ultima rosa, alla luna Tu guardi, nivea, morente, Ebbra di celesti amori. Dici il mistero alla luna Perché sei soave olente, Perché sei splendida e muori. Attonita ode la luna, Tace, ti mira dolente, O folle dama dei fiori». In classicisti come il Mazzoni e il Picciola osserva l'antico valore di colore e di decorazione; in un poeta turbatissimo come il Ricci Signorini è percorso da fremiti imprevisti.

Un altro modo di porsi davanti alla tematica del Romanticismo è quello esplicitamente ironico del Boito e, in misura minore, del Praga qui l'intelligenza giuoca una parte più importante ed è dichiaratamente posta in dissidio col sentimento, o meglio con le figure convenute del sentimento. Certi simboli e miti che appartennero alla melica romantica (la luna, l'innocenza della natura, la donna esangue) in questo caso sono ripresi e condotti a capovolgersi con acerbe tonalità veristiche. In questo agisce certamente un più sensibile stimolo di derivazione europea: le letture si infittiscono e così le traduzioni. Poeti modesti in proprio, acquistano importanza e rilievo se considerati come mediatori di cultura e conformatori di un gusto moderno: è il caso del Nencioni che, oltre ad imitarli, tradusse molti inglesi e quindi aiutò la diffusione di un clima poetico ricco di germi; ma quasi tutti furono traduttori, dallo Zandrini al Rapisardi, dal Corradino al Mazzoni, dal Carducci al Ferrari. In generale si può dire che questa intensificazione di letture favorì il distacco dalla disposizione risorgi-

mentale ad una poesia parenetica e di diretta persuasione pratica in senso moralistico, e il conseguente porsi dell'«io» come movente primo dell'attività fantastica. Anche nelle manifestazioni politiche e libellistiche, l'arbitrio individuale ha il sopravvento sulle esigenze oggettive: cosicché non produce stupore il fatto che anche la poesia in apparenza più estroversa parta, nel suo nucleo segreto, da un bisogno di confessione. E' rilevabile, in ciò, una contraddizione: da un lato si avverte la necessità di uscire dall'arbitrio romantico, dall'altro quella di approfondire ed esasperare questo arbitrio stesso per costringerlo alle sue conseguenze estreme; contraddizione per risolvere la quale occorreva procedere a un rinnovamento radicale del linguaggio, che non ci fu. Non la poesia, ma la critica trovava, per allora, una via d'uscita nel positivismo della filologia rinnovata su basi rigorose e sistematiche: altra premessa, da considerare, alla poesia del Novecento, cominciata nei crepuscolari con un sincero studio delle piccole cose accertate. La poesia per contro legava il proprio destino a quello di una constatazione negativa: l'insufficienza del sentimento; ma senza aver la forza di tentare esperienze risolutive in altre direzioni. Non per nulla il Carducci esprimeva, in frasi secondo il suo solito acerbamente polemiche, «il desiderio che non si componesse più in Italia poesia, fin quando la nazione non fosse ristorata di una cultura superiore...». Il Carducci non rifletteva, evidentemente, che di poesia in questo senso era lui uno degli ostinati a comporne: di tono alto, voglio dire, di grande perizia rettorica, di abbondante paludamento; e che il suo avallo favoriva la stanca vegetazione della mitografia a fondamento storico, la quale veniva dissanguandosi negli innumerevoli epigoni. Se non una cultura superiore, peraltro, ci fu aggiornamento culturale: e meno vistoso laddove operava più efficacemente. Il tema della natura, ad esempio, passa dalle generiche stupefazioni romantiche a un più puro giuoco di emozioni quando la natura viene considerata oggetto di scienza: il vago alone di mistero si dissipa e la scienza diviene strumento di penetrazione e di discernimento. Le cose si definiscono in una solitudine nitida, che basta da sola, si direbbe, a caricarla di significati simbolici: l'idillio acquista una trasparenza che nei romantici non aveva. Il cammino che guida allo Zanella procede dal Leopardi, però, più che dai parnassiani: stilisticamente parlando, lo Zanella (così come il Prati ultimo) lavora sul sentimento georgico con un processo di ripulitura ben noto, liberando a poco a poco la sua poesia dalle nebbie e dai tremolii e concludendola nella fermezza cristallina tipica dei grandi idilli. Il suo rapporto con la natura è più intellettuale che patetico; di qui l'accusa, prevedibilissima, di artificio, di calcolo

rettorico: di qui anche la parentela che i critici (De Lollis in testa) hanno stabilito tra lui e il Parnasse. Dopo lo Zanella, la natura ridiventa mistero, ma stavolta un mistero da penetrare non col sentimento ma coi sensi. Entriamo cioè nelle selve cariche di sapori e di furori del decadentismo dannunziano, salvo qualche isolato revival di romanticismo puro, come quello che abbiamo nel Graf: mitologia nordica, molte nebbie e una musica disperatissima tra castelli e stagni. Mentre per il D'Annunzio e i dannunziani vale la mitologia riproposta dal Carducci, quella mediterranea: Pan, le ninfe, Orfeo. Il Carducci aveva creduto, con questa sostituzione, di compiere una sostanziale riforma della poesia ottocentesca, ma evidentemente il rapporto tra poesia e mitologia, pur cambiando la lettera della mitologia, restava invariato; il gusto carducciano non usciva dal Romanticismo se non per entrare in una contemplazione platonica della bellezza che si spiega con la sua cultura più che con la sua natura e che sostanzialmente si nutre ancora di miti romantici e risorgimentali. Col D'Annunzio questo rapporto si modifica in maniera essenziale, cade l'argine oggettivo e morale della cultura e si assiste a un dilagare delle reazioni individualistiche, secondo le indicazioni (oltre che formali e poetiche) filosofiche del decadentismo europeo: il presupposto della poesia carducciana è il concetto di cultura e di civiltà, della poesia dannunziana nessun concetto, bensì il dato naturalistico, di cui tutto il resto, stile e lingua compresi, diventa corollario. I carducciani (dal Ferrari al Mazzini al Picciola), ognuno per conto suo e secondo il proprio temperamento, salvano tutti un certo decoro formale e morale, i dannunziani stemperano la realtà in sensazioni divertite, moralmente inconsistenti.

Ognuno ha presenti l'ambiente e il clima della Roma intorno all'80, la Roma della «Bizantina», dominata dal Duca minimo; ecco Piazza di Spagna in un passo di Ugo Fleres: «I lumi a schiera, gialli occhioni di guffi appostati e i brividi de l'acqua da la fontana bassa»; ed ecco irrompere un gregge di pecore, avviato «a la grigia marina Ove 'l Tevere perde l'impeto, il fango, il nome. Passa come sonnambula, di Roma la gloria ignorando, Dal solitario monte al solitario lido. I monumenti sovr'essa la cappa de l'ombre Stendono invano: Roma per essa è landa». Questo contrasto di primitivo e civile è tipicamente dannunziano e apre una simbologia nuova; in cui la svalutazione della civiltà, della cultura e di ogni valore storico cerca il suo compenso nella sopravvalutazione dei fatti individualistici e in primo luogo nel primo ed elementare di questi fatti, la sensazione. Nel D'Annunzio e nei dannunziani, comunque, troviamo la certezza che, salvo qualcuno, gli atteggiamenti risorgimentali sono ormai caduti del tutto; sal-

vo qualcuno; e cioè salvo, ad esempio, il nazionalismo e un certo eroismo, di stampo però nietzschiano. Ma una più efficiente e rigorosa distruzione di quegli atteggiamenti (più rigorosa ed efficace in quanto sostenuta da una coscienza morale autentica) era già avvenuta ad opera degli scapigliati, nella poesia dei quali non ne rimangono ormai tracce. A questo punto, comunque, l'idea di una poesia autonoma e indipendente è ormai matura, e anche i residui motivi polemici puntano tutti su questa affermazione di principio: che avrà pochi anni dopo la conferma teoretica del Croce (1902). La parabola della poesia italiana del secondo Ottocento si conclude perciò con una chiarezza che i suoi svolgimenti lasciavano difficilmente prevedere: e proprio da questa conclusione, tratta a posteriori, vengono sussidi importanti a comprenderne le singole e progressive manifestazioni.

E i valori politici? I valori poetici sono da commisurare a questa vicenda dei mezzi espressivi, della cultura e del gusto. Non esistono valori poetici in astratto, neppure quando l'energia fantastica di una civiltà tocca i suoi vertici: figuriamoci nel secondo Ottocento. Esiste una parabola del linguaggio, e in essa momenti di un'approssimazione che idealmente potremmo graduare, e valutare nelle sue minute risonanze; storicamente, essa appare nel complesso come un lavoro collettivo di preparazione, come una produzione di materiale che più tardi troverà il più efficiente impiego. A mano a mano che di un'età si scoprono i dettagli le consuete armi critiche perdono il loro taglio: che dire dei versi del Cavallotti, che dire di quelli del Ricci Signorini? e di altri che nonabbiamo neppure nominati neppure ognuno di loro ha lavorato sulla parola in un modo che era il suo proprio modo; e questo è pur poesia, ma di quella che non si può criticamente definire, o non rientra nel quadro. Pure, quel lavoro dei molti e moltissimi, piccoli e piccolissimi sulla parola c'è stato: e anche i pochi, e grandi, ne hanno saputo qualcosa, in una maniera o nell'altra hanno dovuto accorgersene. Che è la grande giustizia della storia.

ANGELO ROMANO

da Introduzione a Poeti minori del secondo Ottocento Parma, Guanda, 1955

Il teatro dell'Ottocento

Le formule più usate per qualificare il teatro italiano del secondo Ottocento sono tre: «teatro della nuova Italia»; «teatro borghese»; «teatro verista». Ma se è vero che ognuna di queste tre formule ha il merito di individuare con esattezza un rapporto che fu decisamente condizionante per alcune caratteristiche di quel teatro, è però anche vero che ognuna di esse è di per sé, in diverso modo, parziale e insufficiente a definirlo e che d'altronde non basterebbe neppure assomarle meccanicamente per soddisfare alla necessità di integrazioni e correzioni che richiedono. Poiché, per esempio, la stagione e la poetica del verismo coincisero sì con la stagione e la poetica più felici e feconde di risultati positivi del teatro italiano del secondo Ottocento, ma solo con una parte di esso, sia pure la migliore. E quanto alla situazione storico-politica e alla cultura che l'informarono (l'unificazione statale-nazionale italiana e la cultura borghese) è da dire al contrario che esso ne identificò soltanto una fase particolare, alle cui specifiche condizioni fu anzi così indissolubilmente connesso che quando tale fase ebbe fine, anch'esso si esaurì, trasformandosi rapidamente in un nuovo teatro che si può continuare tranquillamente a dire «borghese» o «della nuova Italia», ma che tuttavia (a parte l'inerzia di tarde propaggini) non ebbe in comune con quello del secondo Ottocento più di quel che ci sia di comune fra il teatro di Pirandello o Chiarelli e il teatro di Verga o Giacosa.

Piuttosto l'eterogeneità dei punti di riferimento impliciti in queste tre formule tradisce già una delle caratteristiche più salienti del teatro italiano del secondo Ottocento, che fu di essere un fenomeno artistico estremamente eteronomo, di cui, cioè, origini, aspetti e sviluppi furono determinati da un concorso di fattori di così varia natura da renderlo irriducibile a ogni tentativo di interpretazione intrinseca ed autonoma e da esigere invece che la sua fisionomia complessiva venga indagata e ricostruita su linee e piani di intersezione e reazione reciproca fra quei fattori molteplici e diversi.

Anzitutto è da dire che esso fu il frutto dell'interpretazione e della conseguente impostazione che la cultura borghese italiana, nel momento del suo affermarsi egemonico, diede di una questione che era stata elaborata in Italia fra il Settecento e l'Ottocento dalla cultura che aveva espresso il risvegliarsi degli spiriti civili nazionali traducendoli in uno sforzo di rinnovamento letterario: la questione del teatro nazionale.

L'aspirazione a procurare anche all'Italia quel teatro drammatico di cui essa appariva priva nei confronti delle altre grandi nazioni antiche e moderne, un teatro, cioè, in cui valori letterari e valori teatrali coincidessero al punto che la sua forza espressiva risiedesse sostanzialmente nella bellezza, o almeno nella dignità, del testo letterario delle opere rappresentate e non in quegli elementi mimici o musicali in cui solo aveva trovato fino ad allora la sua reale vitalità il teatro italiano nelle uniche due grandi e fortunatissime forme di spettacolo che aveva prodotto, la commedia dell'arte e il melodramma, era stata un'aspirazione così viva lungo tutto il Settecento, così diffusa e tenacemente perseguita, tanto sul piano teorico che su quello pratico, da critici, autori, attori e persino impresari teatrali, che, sebbene formulata per lo più esclusivamente in termini di problema tecnico-artistico, è facile scorgervi l'affiorarvi di un orgoglio e di una passione già chiaramente intinti di nazionalismo. E fu, infatti, proprio ragionando sulle condizioni necessarie per la fondazione di un teatro drammatico italiano che l'Alfieri convertì per la prima volta esplicitamente il problema in problema di indipendenza e unità nazionale. «L'aver teatro» scrisse rispondendo al Calsabigi «nelle nazioni moderne, come nelle antiche, suppone dapprima l'esser veramente nazione, e non dieci popoletti divisi, che messi insieme non si troverebbero simili in nessuna cosa; poi suppone educazione privata e pubblica, costumi, cultura, eserciti, commercio, armate, guerra, fermento. belle arti, vita».

Un'affermazione questa che insieme all'altra che di poco la precede nello stesso contesto: «Io credo fermamente che gli uomini debbano imparare in teatro ad esser liberi; forti, generosi, trasportati per la vera virtù, insofferenti di ogni violenza, amanti della patria, veri conoscitori dei proprii diritti, e in tutte le passioni loro ardenti, retti e magnanimi», fa veramente dell'Alfieri l'ispiratore del teatro risorgimentale, ma accanto alla quale bisogna ricordare tutta un'altra serie di sue affermazioni (per esempio: «per far nascere teatro in Italia vorrebbero essere prima autori tragici e comici, poi attori, poi spettatori», oppure: «non v'è stato finora in Italia neppur principio di vera arte comica... perché non vi sono tragedie né commedie eccellenti») che dimostrano come per lui il problema teatrale continuasse ad essere prima di tutto un problema letterario, in piena adesione a quella tradizione settecentesca di discussioni e riforme letterario-teatrali che potrebbe sembrare a prima vista indifferente ed estranea ai suoi interessi e propositi perché non fermentata da intenti esplicitamente civili e politici.

A chi consideri, anzi, con attenzione le dichiarazioni teoriche e

programmatiche alfieriane è evidente che il punto più difficile e incerto di esse rimase proprio quello dei rapporti fra i problemi e gli aspetti formali di un'opera teatrale e la sua natura di sintesi e rappresentazione di una realtà storico-ideologica e di costume comune ad autore e spettatori. Certo egli ebbe buon gioco a sbrigarci di questa difficoltà attribuendo tautologicamente all'inesistenza di un pubblico nazionale l'impossibilità per il proprio teatro di avere un pubblico partecipante e consenziente, e quindi di essere vero teatro, accontentandosi di riservarsi una funzione ammonitrice e profetica («Io scrivo con la sola lusinga, che forse, rinascendo degli Italiani, si reciteranno un giorno queste mie tragedie: non ci sarò allora; sicché egli è un mero piacere ideale per parte mia»); in pratica però i suoi sforzi di comunicazione con un pubblico concreto non andarono mai troppo oltre un atteggiamento astrattamente pedagogico, ed egli si concentrò invece tutto nella ricerca di quella eccellente tragedia di cui aveva constatato la mancanza nella nostra tradizione letteraria.

Non che la componente pareneticopolitica della sua ispirazione fosse secondaria o marginale, ché anzi essa andò con gli anni, si sa, inasprendosi tanto da trarlo a tentare nella commedia aristofanesca possibilità satiriche e polemiche che gli permettessero una maggiore efficacia dimostrativa attraverso riferimenti attuali sconvenienti, secondo lui, alla sublimità della tragedia. Ma opponendosi con disprezzo al dramma urbano e borghese e alla commedia lagrimosa, e rifiutando pertanto i prodotti teatrali più autentici della società moderna, quelli che ne rispecchiavano più fedelmente la psicologia e i gusti, l'ideologia e le forme di vita quotidiana, egli creò un teatro che, definito con caparbio rigore nell'ortodossia della grande tradizione classica, ammetteva e rappresentava solo ragioni universali. La conseguenza inevitabile fu che là dove un tale teatro riuscì veramente a mordere nel profondo della condizione umana riuscì anche a risolversi in altissima poesia, ma una poesia troppo sottratta ad occasioni popolarmente ed immediatamente partecipabili per poter essere davvero spettacolo, e là dove invece rimase programma, enunciazione ed eloquenza, rimase anche per lo più al livello di una astratta allegoria. Nell'uno e nell'altro caso, comunque, la materia e il luogo del teatro alfieriano furono sempre e soltanto letterari e di una letterarietà classicisticamente e settecentescamente apolide, insofferente di storicizzazioni; e la dinamica drammatica dei problemi sentimentali e morali si svolse in esso esclusivamente fra i due poli di una estrema solitudine individuale e di una legge assoluta e ineludibile, senza tener conto di condizioni sociali o di costume, etniche o storiche. Perciò esso non poté diveni-

re archetipo di una tradizione se non limitatamente all'utilizzazione che della tragedia politica alfieriana fecero le prime generazioni risorgimentali per alludere, ripetendone il furore di libertà, alla loro protesta contro la dominazione straniera.

Tuttavia, se le forme drammatiche elaborate dall'Alfieri rimasero sterili, tanto anzi da finire per essere considerate da alcuni quasi eccezionali forme liriche, la grande importanza storica dell'impostazione teorica da cui egli le dedusse fu proprio che sintetizzando le vecchie ragioni tecnico-letterarie settecentesche con le nuove ragioni civili e politiche del nascente nazionalismo italiano, non solo aprì la via a quella formulazione del problema teatrale in termini di questioni di un teatro nazionale cui avrebbe tenuto fede tutto il nostro Ottocento, ma avviò anche tale questione, da una parte, alla necessità di una sua definizione nell'ambito di una teoria della letteratura, da un'altra parte, all'esigenza di tradurla in fondazione pratica di un teatro in effettiva osmosi con una società-nazione che la giustificasse riflettendovisi e che a sua volta ne traesse coscienza di sé e stimoli attivi di sviluppo e perfezionamento.

Il diagramma del nostro teatro drammatico ottocentesco fu infatti determinato (almeno per la parte di esso che non fu casuale e insignificante sottoprodotto di consumo immediato) da tale impostazione, che fu ripresa e approfondita quasi contemporaneamente nei primi decenni del secolo dalla cultura romantica e dall'azione risorgimentale: quella attratta al teatro come alla forma d'arte forse più direttamente realizzante quei rapporti realtà-arte, storia-arte, popolo-arte la cui necessaria immediatezza era uno dei postulati fondamentali della sua estetica; questa spinta dalla propria esigenza di una letteratura-azione a cercarvi uno degli strumenti più ricchi di forza comunicativa e divulgativa. E il teatro fu subito al centro, argomento scottante di discussioni ed indagini, sia delle polemiche fra romantici e classicisti che dell'interesse degli ideologi del nazionalismo e perfino dei detentori del potere politico preoccupati di combattere o favorire l'ideale nazionalistico. Così il mito del teatro nazionale fu consacrato definitivamente dalla collaborazione di un movimento letterarioculturale e di un movimento politico-sociale. Ma è da notare che mentre la cultura romantica, come del resto anche quella classicistica, si impegnò soprattutto a sperimentare e a definire con esattezza la forma drammatica nelle sue possibilità, nei suoi limiti e nei suoi modi, sempre esplicitamente o implicitamente mirando nel far ciò a scoprire l'essenza della poesia stessa, al contrario il punto che parve sempre più importante alle preoccupazioni civili e politiche del-

le classi dirigenti fu quello dell'efficacia propagandistica del teatro, della sua strumentalità di istituto culturale-sociale, sì che l'obiettivo principale di queste fu appunto di riuscire a farne una propria organizzata ed efficiente istituzione.

Quando il Manzoni scriveva nella prefazione al Conte di Carmagnola: «L'arte drammatica si trova presso tutti i popoli civilizzati: essa è considerata da alcuni come un mezzo potente di miglioramento, da altri come un mezzo potente di corruttela, da nessuno come una cosa indifferente», egli riconosceva sì la grande funzione sociale del teatro, ma subito agginneva: «Ed è certo che tutto ciò che tende a ravvicinarla o ad allontanarla dal suo tipo di verità e di perfezione, deve alterare, dirigere, aumentare o diminuire la sua influenza», deducendo, cioè, proprio dal riconoscimento della fortissima suggestione esercitata dall'arte drammatica sulla società, che per poterne usare positivamente bisogna anzitutto avere piena e chiara consapevolezza della sua natura e delle sue leggi.

Anche il vecchio problema morale «se la poesia drammatica sia utile o dannosa» veniva perciò da lui immediatamente convertito in problema formale, ed additando nella struttura della tragedia classica francese la causa delle condanne che ne avevano pronunciato Nicole e Bossuet e Rousseau, egli dimostrava che l'utilità o la dannosità di tale poesia dipende strettamente dalla forma in cui è realizzata. Così dalla prefazione al Carmagnola nasceva la *Lettre à M.*

Chauvet e più tardi quella a Cesare D'Azeglio, mentre il fatto stesso che pro o contro le indagini teoriche e le semplificazioni pratiche manzoniane si accalorassero letterati come Foscolo, Goethe, Salfi, Ugoni, Acerbi e altri ancora in Italia, Francia, Germania, Inghilterra, testimonia, con tanto fervore e varietà di interventi, come nei termini della questione dell'arte drammatica il Manzoni avesse in realtà impegnato il suo sforzo di costruire una letteratura e una poesia autenticamente e integralmente adeguate alle profonde esigenze della vita e della civiltà moderne, e perciò antiretoriche e antievasive, ma non meramente strumentali, italiane, ma insieme europee, attuali, ma sottratte ai limiti delle effimere contingenze.

Quello stesso sforzo che caratterizza tutta quanta la sua opera narrativa e linguistica, storica ed etico-religiosa. Ma proprio elaborando e sviluppando al grado massimo le indicazioni e le implicazioni della cultura romantica europea il Manzoni toccò e rivelò anche il punto di massima estraneità fra quella cultura, che nella sua autenticità era stata in Italia possesso solo di pochi e ristretti gruppi di intellettuali, e la effettiva realtà culturale della media società risorgimentale italiana. E'

significativo, in proposito, che la Lettre à M. Chauvet termini con una recisa condanna dei nazionalismi letterari e artistici e con una dichiarazione di fiducia in un loro rapido decadere nel prossimo futuro, e che invece la questione del teatro italiano si sia andata orientando, in quel prossimo futuro, in un senso sempre più spiccatamente nazionalistico.

Era accaduto che via via che il nazionalismo italiano si era concretato in opera di costruzione di uno Stato italiano, la borghesia industriale e commerciale che era la sola classe sociale in condizioni di portare a termine l'impresa, aveva preso il sopravvento nella direzione del moto risorgimentale sull'aristocrazia e la grande borghesia proprietaria progressiste che l'avevano promosso, e aveva portato quindi in primo piano anche le proprie peculiari disposizioni culturali, appassionate e ambiziose, ma empiriche ed utilitaristiche.

Non che essa rifiutasse le proposte, gli esperimenti e le ipotesi del Romanticismo, ma piuttosto che come punti di partenza per ulteriori verificazioni e approfondimenti, li assumeva come patrimonio di postulati e di impostazioni operative da realizzare attraverso un programma di estese ed avvedute applicazioni pratiche che servissero alla costruzione dello Stato-nazione. E poiché essa, rendendosi conto di dover e poter essere l'elemento economicamente e politicamente preponderante della nuova Italia, tendeva istintivamente ad identificare la formazione dello Stato unitario con la propria fondazione in classe sociale egemonica, provvista di adeguate sovrastrutture culturali e artistiche che riflettessero la sua interna struttura, le sue aspirazioni, la sua ideologia, mentre lo sforzo degli intellettuali delle vecchie classi dirigenti italiane era stato non solo di elaborare una nuova cultura nazionale, ma di sollevarla al tempo stesso al livello della più progredita cultura europea, lo sforzo dei suoi intellettuali fu, almeno agli inizi, uno sforzo eminentemente propagandistico e organizzativo; cosa che comportò inevitabilmente una sottovalutazione degli interessi rigorosamente teoretici e una sopravvalutazione invece dei problemi pedagogici e divulgativi e di tutti quei miti, pregiudizi, manifestazioni, che servono a dar prestigio e fisionomia a una società, e cioè, a legittimarla. Di qui il suo orientarsi verso una letteratura e un'arte assai più sbrigative e superficiali di quelle auspicate dal primo grande romanticismo italiano (anche se in compenso sostenute da una base sociale molto più numerosa e vitale), ma più preoccupate di incidere immediatamente sull'opinione e sul costume pubblici, di fornirgli paradigmi morali e sociali e slogans culturali. Di di qui, conseguentemente, l'indifferenza crescente nella cultura militante verso le

implicazioni ideologiche e poetiche più rivoluzionarie dell'opera dei pochi e sempre più isolati protagonisti di quel primo grande Romanticismo, quasi che essa ne resecasse impazientemente tutto ciò che esorbitava dalla sua problematica immediata e quotidiana, paga di sfruttarne ai suoi fini le formule più fortunate.

Ancora una volta l'esempio più clamoroso di ciò fu il destino del Manzoni che vide canonizzato e imitato il suo capolavoro narrativo quale archetipo di una letteratura educativo-moralistica popolare e in virtù di una proposta linguistica comoda tanto agli atteggiamenti moderatamente democratizzanti quanto ai programmi di unificazione, mentre nessuno, o quasi nessuno, raccoglieva il monito dell'intenso travaglio concettuale e stilistico da cui quel capolavoro era germogliato.

Dunque la genesi e le condizioni di sviluppo del nostro teatro drammatico del secondo Ottocento furono nella volontà e nella capacità di espansione e autoaffermazione su un piano nazionale della nostra borghesia. E deliberatamente inseritosi nella tradizionale aspirazione italiana, di origine settecentesca, a creare un teatro nazionale, se esso fu pur tale dal punto di vista che se mai una classe sociale in Italia riuscì a esercitare una funzione culturale in qualche modo nazionale questa fu appunto la borghesia ottocentesca, esso fu però anche contraddittoriamente un teatro profondamente classista, perché indissolubilmente subordinato alle esperienze, alle qualità, alle crisi, ai limiti e alle vicende della classe che ne fu matrice.

Lo stesso entusiasmo, per esempio, con cui la cultura borghese fece proprio il mito del teatro nazionale fu in gran parte una manifestazione dell'orgoglio che la società borghese provava per i suoi successi politici ed economici e per la supremazia e i miraggi espansionistici che questi le aprivano (qualcosa di simile, del resto, accadde di nuovo in Italia dopo la conclusione vittoriosa della guerra del 1918 e confluì nella mania di autarchia artistico-culturale del fascismo) e che la spinsero ad accettare quel mito un po' per ambizione di adeguarsi alle altre grandi società borghesi europee (soprattutto allora a quella francese; più tardi alla tedesca) dimostrando di essere in grado di esprimere proprie istituzioni artistiche di eguale valore e prestigio, un po' per accaparrarsi abilmente una forma d'arte che pareva eccezionalmente atta ad illustrare i suoi problemi, le sue convinzioni, la sua visione della realtà. Oppure si veda come l'incapacità della borghesia di assorbire armonicamente nel tessuto sociale il proletariato operaio e contadino, e la sua conseguente diffidenza verso di esso, abbiano avuto conseguenze visibilissime nel modo con cui il suo teatro lo rappresentò, da Pietro o la gente nuova di Luigi Alberti del 1867 (il Capuana

recensendone la rappresentazione scriveva del protagonista:

«Al pensiero di lei gli tacciono nella mente tutte le ire socialiste e comuniste che ha assorbito in certi torbidi libricciattoli da cui viene sconvolto purtroppo il senso morale del popolo» e di un altro personaggio: «giovine di bottega che rappresenta la parte degli artigiani ancora non tocca da dottrine ed esempi corruttori»; e concludeva: «Può dirsi veramente gente nuova quella classe d'artigiani qui rappresentata da Pietro? Osiamo credere di no. Ormai quelle due parole hanno un significato che non possiamo travolgere, e non siamo ancora nel caso di poter constatare nella società l'esistenza di una classe che si trasforma in un'altra. Il popolano corrotto rimane sempre un popolano»), agli stessi «umili» di Verga o di Di Giacomo così disperatamente esclusi da ogni possibilità di riscatto sociale. Ed è infine sintomatico che il tentativo del teatro borghese di valere come teatro nazionale sia fallito quando e perché inequivocabilmente fallì la missione nazionale della borghesia.

La varia fenomenologia di questo teatro, tuttavia, non può essere spiegata solo in base a ragioni ideologiche e a circostanze storico-sociali. Nonostante, infatti, che, animata da un fiducioso empirismo, la cultura borghese si fosse disinteressata da principio, come abbiamo detto, dei problemi tecnico-formali dell'arte drammatica, fu subito la necessità stessa di tener fede alle sue premesse e ai suoi programmi di originalità e attualità a costringerla a ricercare in concreto forme e mezzi espressivi teatrali ad essi coerenti ed idonei. Ciò doveva finire inevitabilmente a riproporre quei problemi dapprima trascurati e ad avviarla a poco a poco a considerare di nuovo il teatro in rapporto a consapevoli ed organiche concezioni delle forme artistiche, delle loro possibilità e dei loro modi. E infatti, a un certo momento, tornarono a premere sul suo teatro, determinandone esperienze e orientamenti, temi e aspetti stilistici, direttive desunte da estetiche e da poetiche di origine e natura letterarie e quindi tendenti a riassorbirlo nella letteratura, talora addirittura a risolverlo, tout-court, in essa. Finché, anzi, uno degli aspetti più tipici del teatro drammatico del secondo Ottocento divenne proprio il suo oscillare con estrema ampiezza e facilità di escursioni fra un livello di quasi totale inconsistenza stilisticoformale e un livello di prevalente e quasi esclusiva letterarietà di stilizzazioni. Un fenomeno questo che può essere riscontrato in minor misura anche nella narrativa e nella lirica del tempo e che fu una fra le varie manifestazioni del generale fallimento di un tentativo di fondare una letteratura e un'arte popolari-nazionali, ma che nel teatro ebbe proporzioni maggiori a causa della povertà o quasi mancanza di tradizioni di

cui esso potesse valersi a proprio sostegno.

Celebrati, ma inimitabili e perciò inservibili i modelli manzoniani (e ancor più quelli di Monti e Foscolo) non meno di quelli alfieriani, la polimorfia del nostro teatro fra Settecento e primo Ottocento, dalla tragedia e dalla commedia classiche al dramma storico romantico e alla commedia lagrimosa e sentimentale, si riduceva, in sostanza, ad offrire alle nuove esigenze di rappresentazioni che rispecchiassero la vita sociale nazionale e l'ideologia borghese, due soli esempi suggestivi: quello goldoniano e quello, appreso attraverso la gran voga di traduzioni e imitazioni, del teatro borghese di Francia. Ma se il Goldoni appariva un po' troppo circoscritto in una realtà regionale settecentesca, tanto che, come dice giustamente Giorgio Pullini, di lui «si poteva accogliere l'insegnamento di un nuovo contenuto contemporaneo e vissuto, ma a patto di svolgerne, se non addirittura capovolgerne, l'interpretazione secondo esigenze drammatiche più impellenti e aperte non tanto alla varietà quanto alla profondità degli sviluppi, sia nel cogliere l'urgenza di problemi sociali sia nell'analizzare la complessità di psicologie individuali», nei confronti del teatro francese l'atteggiamento della nostra borghesia risorgimentale fu subito diviso fra la forte attrazione che su di essa esercitò sempre la più adulta e potente borghesia della vicina nazione, e l'torgoglio nazionalistico che contemporaneamente la spingeva a volersene differenziare. Un atteggiamento che, inoltre, in fatto d'arte, e di teatro in particolare, aveva dietro a sé tutta una tradizione di polemiche puristiche ed esterofobe. Un passo del proemio premesso al suo Teatro italiano nel 1800 dal Costetti (che di tale teatro fu non solo cronista, ma dal 1856 in poi egli stesso uno dei fautori e autori più appassionati e tenaci) illustra assai bene, sia pure retrospettivamente, questo nazionalismo teatrale: «là maggiormente decade l'arte drammatica, ove più la inquina l'influsso straniero.

Infatti, se il teatro di un paese ne riproduce le specialità geniali ed etnografiche, i costumi, le tradizioni, il temperamento per dir così, del paese stesso, e diviene per tal guisa efficacissima e viva la nemesi comica che ne indagli e flagelli il lato ridicolo, tutto all'opposto dovrà dirsi di un paese che lasci invadere la propria scena da componimenti stranieri. Ogni nazione avendo fattezze sue proprie in fatto di costumi, di leggi, di vita sociale, attitudini diverse nell'arte, nelle lettere, nelle scienze, ne segue che il teatro di una nazione sarà essenzialmente diverso da quello di un'altra e-delle due, una-o il teatro invasore non vi sarà compreso e vi passerà inefficace e ingombrante, ovvero prevarrà, schiacciando il teatro che ne avrà tollerato l'invasione». E, comunque, se l'esempio goldoniano si proponeva come il punto d'ap-

poggio più legittimo, anche per la possibilità di vantarlo come capostipite di una tradizione indigena, e quello francese rimaneva sotterraneamente operante per quanto rifiutato in apparenza, sia l'uno che l'altro non potevano certo valere molto più che come indicazioni parziali e preliminari o recuperi di schemi generici per un teatro in cui confluivano tanti ed eterogenei stimoli e preoccupazioni e in una situazione in cui assai spesso le necessità contingenti della propaganda politica e civile bastavano per se stesse a giustificare soluzioni frettolose e confuse. Nel complesso insomma, l'eredità positiva del Romanticismo era nella demolizione che esso aveva compiuto dell'obbligatorietà e ancor più del prestigio delle forme e delle convenzioni del teatro classicistico e nel deciso impegno sociale e nazionale che aveva attribuito, sulla traccia alfieriana, all'arte drammatica, ma le concrete soluzioni drammatiche che esso aveva tentato, erano riuscite a loro volta altrettanto prive di vitalità spettacolare che quelle criticate e respinte. In realtà la vita effettiva dello spettacolo era così rimasta affidata in Italia per la maggior parte o al teatro musicale, che era (e rimase nonostante tutto fino quasi ai nostri giorni) il vero teatro popolare, o a un teatro di allettamenti visivi (danze, coreografie, ballerine), in cui si appagavano gli istinti gaudenti delle classi sociali superiori, o a un teatro commerciale di importazione, sensazionale ed evasivo da ogni fine che non fosse di puro ed immediato divertimento. Indubbiamente le traduzioni dalle letterature e dai repertori drammatici stranieri avevano pur fatto conoscere strutture e tecniche più funzionali ed efficienti di quelle accademicamente rigide del tradizionale teatro letterario italiano, ma difficilmente usufruibili, o per eccesso (Shakespeare, Goethe, Schiller) o per difetto (i cosiddetti «drammi da arena»).

La polemica, quindi, e la ricerca di innovazioni del nuovo teatro borghese si esplicarono su fronti e piani molteplici: dei contenuti e delle idee, della lingua e delle forme drammatiche, del costume e della morale sociali, delle condizioni politiche e dei miti nazionalistici. E, caso per caso, in tanto fervore e fluido mescolarsi di intenti accadde agli autori teatrali che, concentrati in questo o in quello di tali intenti, convogliassero sbrigativamente alla sua attuazione anche strumenti formali in contraddizione con altri.

Il «verismo» formulò in una poetica e in uno stile coerenti ed organici la vocazione realistica e sociale del teatro borghese, quale si era già venuta rivelando e progressivamente sviluppando nel trentennio precedente. Offrì cioè gli strumenti per potenziare e far fruttare

quell'impostazione drammatica che era già stata il pregio dei capolavori del Ferrari e del Torelli, ma che essendo in essi piuttosto il prodotto di una fortunosa e felice combinazione che non il risultato di un'operazione volontaria, era rimasta occasionale e precaria, senza possibilità di sviluppi e di applicazioni. E' significativo che nel 1872 il Capuana raccogliendo i propri studi sul teatro contemporaneo vi apponesse quella celebre prefazione in cui dichiarava del tutto illusorio il mito del teatro nazionale e artificioso e sterile ogni tentativo di fondarlo. Le sue argomentazioni dimostrative, dedotte da una commistione della teoria positivista degli organismi poetici con lo storicismo critico desantisianiano, non hanno per noi alcun valore, ma non è difficile scorgere la genesi vera in una legittima insoddisfazione di un teatro abbandonato empiricamente a ogni dilettantesca improvvisazione. Bastò infatti che appunto il «verismo» desse alla forma drammatica un preciso senso e una consapevole funzione perché il Capuana stesso tornasse al teatro e, anzi, fosse tratto a considerarlo, da buon teorico del canone veristico dell'impersonalità, come una delle forme d'arte intrinsecamente più atte a una rappresentazione oggettiva ed evidente della realtà.

Far scaturire il dramma dalle cose stesse, dalle situazioni, dagli ambienti, dai pregiudizi, dalle regole, dalle inibizioni e dalle passioni di una società sezionata e analizzata ad ogni suo livello e latitudine fu il principio fecondissimo che ispirò il teatro borghese italiano in quel breve periodo in cui, fra la conclusione unitaria del Risorgimento e la propria involuzione conservatrice di fronte, da un lato, all'avanzamento delle classi popolari, da un altro lato, al peso crescente di una oligarchia economico-industriale, la borghesia italiana si illuse e tentò di riuscire a risolvere secondo i propri metodi e a proprio vantaggio tutti i problemi della nazione. Un principio fecondissimo per la ricchezza e viva verità dei temi che indusse ad affrontare e perché il coraggio con cui si cercò di adeguare gli strumenti espressivi, linguistici, coreografici, mimici, alla natura e alle qualità di quei temi, stimolò alla scoperta o al perfezionamento di risorse stilistiche fino ad allora trascurate o depredate o solo parzialmente o conformisticamente utilizzate. Il rapporto fra il teatro dialettale borghese pre-veristico e quello veristico, o anche post-veristico, è, per esempio, da chiarire sulla base del passaggio da un uso del dialetto inteso solo come più facile ed immediato mezzo di comunicazione (Bersezio e il teatro piemontese) o come ricupero di una tradizione letteraria di teatro regionale e popolare (Ferrari e il Gallina del primo periodo), a un uso del dia-

letto in funzione poetico- espressiva (Gallina del secondo periodo e Di Giacomo e Bertolazzi).

Ma, soprattutto, il presupposto affascinante fu quello di un teatro che sociale o regionale, dialettale o in lingua, puntasse sempre a illuminare una condizione umana nella concretezza dei suoi dati fondamentali, e cioè nel tessuto dei rapporti storici e di costume, economici e politici, culturali e morali in cui effettivamente e solo consiste.

Avrebbe potuto essere un teatro grandioso ed esemplare ed invece fu poco più che una splendida occasione perduta. In realtà la nostra borghesia era troppo povera di tradizione e energie, troppo insufficiente il suo patrimonio ideologico e culturale. Essa fu più tentata di ridurre tutto alla sua misura che capace di comprendere tutto, e il suo realismo fu perciò incerto e talora diffidente, cauto e spesso impotente. Il suo atteggiamento fu per lo più difensivo. Anche certe classificazioni interne formulate dai critici per il teatro verista, pur se utili e suggestive da alcuni punti di vista, si rivelano in verità illusorie ed estrinseche se controllate sullo spirito e i limiti intimi di quel «verismo». Distinguere, per esempio, un teatro «regionale» o «popolare» identificandolo con quello veristico meridionale e un teatro «borghese» identificandolo con quello settentrionale è giusto solo su un piano descrittivo. Ché se i personaggi del teatro del Nord sono sempre in qualche modo dei borghesi, mentre quelli del teatro del Sud sono assai più spesso dei popolani, ciò riflette la diversa struttura delle due società del Nord e del Sud, ma i popolani siciliani o napoletani, di Verga o di Di Giacomo, vissero sulla scena la stessa insuperabile impossibilità di una loro redenzione borghese che aveva confinato il proletariato settentrionale al di fuori degli orizzonti del teatro del Nord. E come la lingua italiana del Giacosa e il dialetto veneziano del Gallina si andarono incontrando sempre più in una direzione letteraria, così la lingua italiana del Verga e il dialetto napoletano del Di Giacomo conversero egualmente a risultati lirici ed extra-popolari. Finché, con il tramonto del sogno sociale-nazionale della borghesia e la sua rinuncia, i limiti latenti anche nei prodotti più impegnati e progressivi del suo realismo teatrale affiorarono via via più scoperti e prevalsero. Sullo scorcio del secolo il neoidealismo e il neopsicologismo, l'estetismo e il decorativismo prezioso, sotto il pretesto di una cultura più raffinata e matura, invasero le scene cacciandone una realtà che era orinai il fallimento di una classe sociale dirigente. Non è un caso che i personaggi borghesi di Come le foglie debbano per salvarsi abbandonare la patria, sradicarsi dal loro ambiente naturale e cercare in un paese straniero la possibilità di una nuova vita. Il teatro drammatico del secon-

do Ottocento, quello che fu il teatro dell'egemonia borghese e che avrebbe voluto e dovuto essere il teatro della nazione, era finito. Il teatro del Novecento non potrà che affidarsi o a un ipocrita e convenzionale conformismo, o all'evasione letteraria, o alla solitaria amarezza di una élite intellettuale.

CESARE BOZZETTI

da Introduzione a *Il teatro del secondo Ottocento*, Torino, UTET, 1959, pp. 9-16; 20-24; 31-33.]

La critica del «metodo storico»

La Facoltà di lettere torinese aveva un'anima: la fede nella scienza, l'ansia della scientificità nella ricerca letteraria.

Dell'indirizzo scientifico negli studi che hanno per oggetto le lettere, di quello che finì col chiamarsi praticamente il «metodo storico», la Facoltà di lettere di Torino era ferma assertrice fin dall'inizio del movimento, fin da quando cioè, nei primi entusiasmi dell'Italia unita, si fece sentire il dovere che anche nel campo degli studi storici e letterari l'Italia si portasse al livello di ogni altro paese civile. Erano allora nate anche da noi una filologia e una storiografia positive: una filologia e una storiografia cioè non più turbate dalle ideologie e dalle passioni del Risorgimento, in armonia colla scienza moderna. Alla gloriosa falange dei fondatori del nuovo metodo appartiene anche Arturo Graf. È del 1876 la prolusione torinese ch'egli intitolava Di una trattazione scientifica della storia letteraria. È del 1882 la sua Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medioevo, il primo dei grandi pegni ch'egli doveva dare alla causa comune della ricerca scientifica. Grazie a lui, grazie anche a Rodolfo Renier-un suo allievo che presto gli divenne collega- la Facoltà torinese si era venuta rinnovando, si era venuta vieppiù investendo del sacro compito allora spettante a una facoltà letteraria: affermare colle opere e preparare coll'insegnamento una più austera coscienza filologica e storica. Nel 1883, il Graf ed il Renier fondavano in Torino, insieme con Francesco Novati, il «Giornale storico della letteratura italiana». Nasceva grazie ad essi l'organo stesso del nuovo metodo: la rivista di cui il metodo aveva bisogno per la difesa dei suoi principi e per l'avvio alle sue applicazioni. Propugnatrice di un ideale scientifico che era allora largamente sentito, quella rivista era divenuta di colpo l'organo per eccellenza della nuova cultura letteraria italiana: l'unico, possiamo dire, dal 1883 al 1893; il maggiore ed il più autorevole, quando sorsero anche altrove riviste rivali. Nel 1904, quand'io iniziai a Torino il mio studentato, la scuola torinese era più che mai una scuola: la scuola del metodo storico. La fisionomia da essa assunta, grazie soprattutto al «Giornale storico», di roccaforte del metodo le conferiva realmente un non comune prestigio. C'era allora nei professori torinesi l'orgoglio di un buon lavoro felicemente compiuto. Ricordo un ritratto di Rodolfo Renier che Francesco Novati teneva appeso nel suo studio: «al compagno di battaglia e di vittoria».

Che la battaglia fosse ormai vittoriosamente conclusa era, nel

1904, un sentimento che si poteva sotto certi aspetti comprendere. Ma c'era anche in quel sentimento, come tutti oggi sappiamo, una dose non piccola d'illusione. Da più anni incombevano nuove minacce; si profilava sempre più nettamente la necessità di una nuova battaglia. L'Ottocento era sfociato in una crisi profonda, in tutti i campi del pensiero. Quella crisi si veniva ogni giorno aggravando.

Crollava il positivismo, l'ultima grande religione dell'Ottocento; crollava, in altre parole, il solo Iddio che avesse riconosciuto, la Scienza, rea di essere solo la verità e non la felicità, di essere per giunta una verità incompleta, di non spiegare il mistero. Al positivismo si opponevano altre filosofie: aveva un vigoroso risveglio, grazie a pensatori possenti, l'idealismo germanico. Contro la disciplina severa che il positivismo, cioè la scienza, era riuscito per qualche tempo ad imporre alle coscienze e alla vita, insorgevano in ogni campo la libera fantasia, il capriccio individuale. Riprendevano baldanza tutti i vecchi spiritualismi: i più nobili come i più grossolani.

Era in atto per tutti i valori, per tutte le discipline, un revisionismo spietato. Si aspirava, anche nel campo della critica, a un rinnovamento. Si faceva sentire sempre più imperiosamente il bisogno di sottrarre all'incubo della scientificità, all'incubo in altre parole di un preteso determinismo, la libera creazione letteraria e di riportare sull'opera in sé, sull'individuo creatore, l'attenzione troppo accaparrata dagli antecedenti e dai fattori ambientali. Nasceva da noi, legittimazione teoretica di tale bisogno, il movimento crociano: è del 1901 la prima *Estetica*, del 20 gennaio 1903 il primo fascicolo della «*Critica*». C'erano tra i ribelli anche degli spiriti eletti: a qualcuno era di spinta alla ribellione e di arma la stessa profonda onestà mentale respirata dall'ambiente positivista. Ma c'era anche, naturalmente, chi della crisi approfittava. Sotto la maschera di una rinascita idealistica (c'era chi contaminava col suo significato comune il senso storico-filosofico della parola), sotto la maschera di una rinascita idealistica si tentavano incresciosi ritorni. Negli studi che hanno per oggetto le lettere riapparivano sotto quella maschera la superficialità e l'inconcludenza da cui si erano dato per compito di liberare l'Italia i grandi maestri della nuova storiografia post-risorgimentale. Aumentava il numero di quelli che contro la scuola storiocritica torinese, contro il «*Giornale storico*», non esitavano a lanciare i loro strali ed i loro anatemi.

Non c'è dubbio. Già negli anni in cui io ero studente il metodo storico era in crisi. Sarebbe assurdo il pensare che della crisi non si siano avuti dei contraccolpi anche all'interno della Facoltà torinese.

Ma l'atmosfera non ne fu sostanzialmente mutata. Come già ho

detto, restava saldissima, nel complesso, la vecchia fede. Sul frontone del tempio brillavano più che mai le vecchie parole «Storia letteraria scientifica», «Metodo storico».

Saldissimo nella sua fede era naturalmente colui che del metodo storico poteva essere considerato l'incarnazione: Rodolfo Renier. Ho già detto che era stato, nel 1883, uno dei tre fondatori del «Giornale storico della letteratura italiana». Aggiungo che del «Giornale storico» era stato lui ad avere la prima idea ed a formulare il programma. Era lui, nel 1904, che da vent'anni ne assicurava, colla sua attività prodigiosa e colla sua tenacia inesaurita, la coerenza ideale. Devo aggiungere qualcosa di più. Colle linee che tracciava nel 1883 il Renier non aveva fissato soltanto il programma a cui la rivista avrebbe dovuto attenersi: aveva fissato a se stesso, idealmente, il programma di tutta la vita. Il programma del 1883 era in apparenza solo un elenco delle cose più urgenti da compiere: prendere conoscenza dei materiali infiniti che ancora giacevano, ignorati o mal noti, nelle biblioteche e negli archivi; restituire i testi alla loro lezione genuina; apprestare i molteplici mezzi del cui sussidio l'indagine storico-letteraria ha bisogno; indagare le relazioni tra la vita letteraria e la restante molteplice vita, tra le lettere nostre e quelle degli altri paesi di Europa... In realtà con quel programma il Renier riaffermava soprattutto la grande ambizione che aveva fatto del metodo storico un movimento di rinascita: suscitare un risveglio, chiamare a raccolta i volenterosi, fare di infiniti sforzi un unico sforzo grandioso verso la meta sognata, una storia generale della letteratura italiana degna di chiamarsi scientifica. Nel Renier quell'ambizione era divenuta l'essenza stessa della sua personalità, la sua ragion d'essere. Era più che mai, nel 1904, l'ammonitore che stimola, che plaude al lavoro severo, che smaschera e bolla la pigrizia ed il vaniloquio. La franca rudezza della sua critica gli procurava una infinità di rancori. Lo faceva scambiare da molti per un sopraccio burbanzoso. Ma «non si volta chi a sua stella è fisso».

Egli aveva il sentimento di compiere una missione, di rispondere ad un bisogno dei tempi. Certe linee del programma di cui or ora ho parlato fanno abbastanza capire con che intensità avesse sentito ciò che c'era di sterminato nella massa dei materiali da raccogliere e da vagliare e quanta fosse l'urgenza di mettersi all'opera. Erano necessari degli uomini come lui, che incuorassero, colle parole e coll'esempio, al lavoro.

Uomo tutto d'un pezzo, seguace onesto e convinto, egli rappresentava del metodo storico, insieme coi lati buoni, anche i limiti. Apparivano in lui, per la sua stessa lealtà, con più brutale evidenza. E'

facile capire a quali limiti alludo. Non si poteva parlare per lui di vere e proprie premesse teoretiche. Il credo a cui stispirava constava di poche idee estremamente vaghe-la scienza, la verità, la storia, il fatto-, idee che si riducevano in sostanza a una sola, la verità, parole a cui se ne poteva sostituire in sostanza una sola, positivismo. Si puà solo dire a sua scusa che quelle idee gli bastavano perché erano per lui delle ideeforze. La sua deontologia critica derivava tutta dal doppio concetto che la storia letteraria dev'essere scienza e che per essere scienza deve restare puramente storia. Che cosa era, in ultima analisi, il metodo? Le cautele di cui l'osservazione storica deve armarsi per essere essa pure osservazione scientifica. Con non minore evidenza appariva in lui quello che era il limite per eccellenza del metodo: uno storicismo incapace d'incorporare anche la critica della poesia. L'assillo di una verità positiva e l'adozione di una visuale puramente storica portavano fatalmente ad escludere dal campo dello studioso proprio le cose che più importano ai fedeli dell'arte. Emozione estetica e valutazione estetica divenivano cose troppo soggettive ed incerte per entrare come elementi scientifici in un corpo di dottrina scientifico.

Senza bandirle proprio del tutto-il Renier tollerava una qualche parvenza di giudizio estetico come un elemento tra i tanti nella descrizione di un'opera- egli voleva chtesse restassero quello che erano: pura avventura personale, puri episodi della nostra vita più intima. Al Renier dava noia anche la sola parola «estetica», aggettivo o sostantivo che fosse. Voleva esclusa l'estetica dalle facoltà letterarie. Se era davvero una scienza, un capitolo di una teoria generale dello spirito, il suo oggetto non era quello della storia.

Che ci fosse anche una sintesi a priori estetica era cosa che riguardava soltanto i filosofi. L'arte di cui si occupa la storiografia letteraria non è l'arte come teoresi, ma l'arte come prassi: è il libro, è la congerie infinita di libri che chiamiamo la letteratura di un periodo o di un popolo; è la vita letteraria. Se sotto l'etichetta di estetica si camuffava soltanto qualche nuova poetica o qualche nuova stilistica il Renier si sentiva in diritto di rimandarla ai licei, le sole scuole ov'egli reputasse ancora opportuno un po' di fedeltà alla tradizione umanistica e gesuitica. Un istituto universitario, una facoltà di lettere, non aveva per compito, secondo lui, di educare il gusto e di preparare all'esercizio dell'arte letteraria: era suo compito portare, attraverso la conoscenza esatta del nostro passato letterario, alla conoscenza esatta del nostro passato.

Molto più complesso, nei riguardi del metodo storico, molto più problematico anche per chi si fosse fermato alle prime apparenze, era

l'atteggiamento di Arturo Graf. Per gli anni in cui l'ebbi maestro, si poteva arrivare al sospetto ch'egli se ne fosse staccato. Da parecchio tempo aveva lasciata la condirezione del «Giornale storico»: come escludere che a ciò fosse stato spinto anche da ragioni ideali, proprio nel 1906, in un discorso solenne, alla presenza di tutti i colleghi, alla presenza di Renier, osava dichiararsi favorevole, sia pure con motivazioni punto entusiastiche, alla creazione di cattedre di estetica nelle nostre facoltà letterarie. Osava di più. Osava proclamare che il metodo solo non basta. «Che il metodo basti ad ogni bisogno è un grande errore... Ogni grande scienziato, come ogni grande artista, è un violentatore, un conquistatore, un creatore.» Certo non era più, il Graf di allora, lo stesso Graf della prolusione cui ho accennato, del 1876. Ma dobbiamo credere che egli abbia voluto davvero, ad un dato momento, fare parte da se stesso?

Un posto a parte, tra i seguaci del metodo storico, glielo assegnava comunque la sua personalità eccezionale.

Anche per lui Scienza e Storia erano le grandi mete ideali. Ma per lui in quelle parole non si riassumevano soltanto le consuete aspirazioni: il miraggio di una precisione materialistica, l'individuazione concreta di determinati rapporti tra determinate manifestazioni della vita. Mente di pensatore e anima di poeta, egli conservava a quei due concetti tutta la loro ampiezza romantica: non erano soltanto, per lui, sinonimi di verità, ma dei sinonimi di mistero, d'infinito. Non dimenticava mai quanta tenebra si distenda dinanzi al poco vero che ci è dato di attingere. Vedeva in tutto il tutto. «Non si dà verità così semplice e nuda che non possa svelare allo sguardo lo spettacolo della vita nei suoi molteplici aspetti, dello spirito umano nelle sue molteplici operazioni, del mondo nella sua varia, infinita, portentosa unità.» «Storia» voleva dire per lui il mondo morale, il mistero dell'uomo sullo sfondo dei secoli. «La storia ci ha rivelato le prospettive più recondite, le multicolori fantasmagorie, tutta la vasta e potente sceneggiatura del suo meraviglioso teatro... E dalle cose tutte che sono e che vivono, dal passato irrevocabile, dal turbinoso presente, dall'avvenire che incombe, sale, scende, rigurgita un'onda immensa di voci che ci ingombrano di stupore, ci empiono di pietà, ci infiammano di entusiasmo, ci rattristano a morte.» (E², in prosa, il sonetto liminare di Medusa:

...dall'eterno passato, dall'eterno avvenir, dall'universo, dai morti innumerati che in arcanosonno per sempre giacciono, dai vivi innumerati che piangono invano...)

Il Graf credeva nei fini a cui mirava il metodo storico. Ma la sua fede, benché effettiva, era fredda. Era, come per tante altre cose, un compromesso tra la sua riluttanza a contentarsi di una verità frammentaria e il suo bisogno, nonostante tutto, di vero. Era una forma del compromesso più generale a cui si è in fondo ridotta la sua esistenza: tra l'orrore della vita, inesplicabile enimma, e il bisogno, nonostante tutto, di dare un senso e uno scopo alla vita. Non è necessario ch'io ricordi quale incubo angoscioso ed assiduo sia divenuta per lui la coscienza del mistero che da ogni parte ci avvolge.

Ultimo dei grandi romantici, si era lasciato entrare nel sangue la tristezza infinita che aveva ispirato ed ancora ispirava tanta parte della più nobile letteratura europea. Tempra generosa, aveva cercato di reagire all'angoscia: l'aveva consolata sfogandola, sublimandola come poeta: si era aggrappato, pascalianamente, alla sola certezza che resti a chi insegue la chimera di alcunché di assoluto: alla realtà dell'anelito che ci spinge a inseguirla. Non sappiamo se esista e che cosa sia una verità trascendente, ma sappiamo con certezza che ne esiste in noi il bisogno, che c'è una verità che diviene e di cui siamo noi i costruttori. Era riuscito in quella maniera a vivere: ad essere uno studioso, un cittadino, un maestro. Ma restava aperta la grande ferita. Restava velato di melanconia, d'involontario scetticismo, ogni suo gesto, ogni suo pensiero. Si aggiunga una naturale lucidità, fatta più sottile e più vigile da un contatto diretto colle discipline più propriamente scientifiche e dall'attenzione costante a tutte le voci della speculazione contemporanea. Divenivano come fatali, in un animo così avvezzo alle vaste e tragiche contemplanzi, il distacco, l'equilibrio, l'eclettismo indulgente, un po' stanco, della saggezza delusa. Diveniva inevitabile la freddezza cui ho ora accennato. Ma quella freddezza non era povertà spirituale. Era ripudio di ogni feticismo idolatrico. Era larghezza di visione, superamento. C'era qualcosa, per il Graf, oltre al metodo, più su del metodo. Non era soltanto capace di proclamare che non basta il metodo. Era anche capace di proclamare che la scienza sola, la storia sola non bastano.

Più in su della scienza e della storia egli metteva la «cultura»: un ideale ellenico, per gli individui e per le società, di sanità e d'integrità spirituali ottenute collo sviluppo armonioso di tutte le facoltà dello spirito. Più in su della cultura, forse, egli metteva l'«idea sociale», il dovere di non estraniarsi da ima società che combatte per un più giusto avvenire.

Quella freddezza era anche la castità del pensatore per cui le idee restano vita: la vita più straziata e più intima. Per il suo «io» più segreto gli occorreavano le trasposizioni fantastiche della poesia.

Aspirava come studioso, non solo all'obiettività, ma all'impassibilità della scienza. Benché dotato di reali qualità di scrittore non si vergognava che i suoi scritti scientifici avessero l'aridità delle scritture scientifiche. Ma quell'aridità non ci deve ingannare. Si sente a leggerlo con un po' di attenzione ch'egli non era l'uomo della semplice erudizione, della pura dottrina. Tutti hanno notato che i suoi studi sul Medioevo hanno in fondo la stessa atmosfera delle lugubri fantasie di Medusa. Si potrebbe estendere, generalizzare l'osservazione. Nel Graf aspirarono in ogni tempo a restare uniti lo studioso, il pensatore, il poeta. C'era in lui come il presentimento di campi di studio ove sarebbe potuto restare intero il suo più intimo «io», il suo «io» più vero: coi suoi interessi oltreché di studioso di uomo, colle sue tristezze profonde, colle sue attonite attese, colle sue rivolte di titano non vinto, coi suoi orgogli di solitario fiero della sua solitudine, coi suoi sorrisi di pietà e di disprezzo per le illusioni e le menzogne di cui si contentano gli uomini.

Per questa sua umanità, più pensosa e più ricca, per questo suo sentimento romantico della unità e della infinità delle cose, il Graf si staccava, non c'è dubbio, dalla maggioranza dei suoi confratelli di metodo: restava superiore ad ogni grettezza, ad ogni frivola infatuazione. Ma per quelle stesse precise ragioni egli diveniva anche più di ogni altro in grado di aderire al metodo storico in maniera veramente profonda. Per quelle stesse ragioni egli doveva restargli più di ogni altro fedele. Bastavano quella sua particolare umanità, quel suo senso direi religioso della vastità e dell'unità della vita, a creare una barriera tra lui ed il metodo cosiddetto estetico: un metodo che in sostanza mirava a concentrare sul fatto estetico, sulla poesia in sé, su essa sola, tutta la luce. Chi meglio di lui possiamo a primo aspetto domandarcipoteva comprendere il nuovo indirizzo? Era un poeta, un grande e sincero poeta. Esisteva per lui oltre alla religione della scienza e della storia anche la religione della bellezza. Della poesia non esitò mai, quando la vide assalita, a prendere le difese.

Non doveva un tale indirizzo conquistarlo pienamente? Ma sarebbe occorso che fosse meno vasto il suo concetto della vita, meno vasto il suo ideale. L'arte non era per lui l'unico e neppure il supremo degli interessi umani. C'era altro, nel mondo, oltre all'arte. Poteva soddisfarlo solo una critica che mantenesse all'opera tutto il suo valore storico, tutta la sua umanità.

Se nel Renier si poteva vedere incarnato il metodo storico in senso stretto, nella sua generosa empiria, non è forse esagerato il dire che proprio il Graf lo incarnasse nei suoi valori essenziali.

Sul piano pratico nessun dubbio è possibile. Di tutti gli studiosi italiani di cose letterarie il Graf è forse quello che ha mantenuta più apertamente e più tenacemente la sua opera sotto il segno della scienza. Non fece mai della critica estetica pura. Esempio raro di una dottrina che non perde di vista l'unità del sapere, al corrente di tutti i nuovi indirizzi speculativi e filosofici, non si limitò come altri ad applicare anche in sede letteraria i principi che allora trionfavano nel campo biologico e che parevano governare tutta quanta la vita.

Concepiva romanticamente la storia letteraria come una riconquista di anime: di un dato momento storico, di un dato gruppo sociale, di un dato individuo. Quando assunse ad oggetto di studio delle anime individuali non esitò a tramutarsi francamente in uno psicologo, nel senso specialistico, strettamente scientifico della parola.

Sul piano teoretico, il suo nobile equilibrio - o, com'egli avrebbe detto, la sua «onesta prudenza» - può dare l'impressione ch'egli si sia avvicinato più di quanto da un seguace del metodo storico ci potremmo attendere, alle posizioni concettuali su cui il metodo estetico doveva costruire la sua dottrina. E' un'impressione comprensibile. Il Graf ha talvolta ammissioni che fanno pensare. Era troppo equo ed intelligente per non rendersi conto che negli studi letterari si potevano seguire altre vie. Il fatto è però che non ha mai abbandonato le proprie.

Non posso purtroppo fermarmi a documentare quello che affermo. Bastino come esempio dell'equilibrio a cui alludo - undone serene di apparente remissività e di reale fermezza - le parole ch'egli pronunciava nel 1897, quando ormai del metodo storico si era iniziata la crisi. «La critica soggettiva, già caduta in tanto discredito e da molti creduta morta, è richiamata in vita e messa in onore. La considerazione storica dei fatti umani e il criterio così detto storico incontrano oppositori molto più numerosi di prima e comincia un moto contrario a quello che quasi tutto il sapere riduceva e subordinava alla storia. V'è del buono in questa reazione; ma non esito a dire che se v'ha in qualche parte il bisogno nuovamente sentito dagli spiriti di esercitarsi intorno alle cose con quella spontaneità di cui la natura li ha pur dotati, una di gran lunga maggiore ve n'ha il desiderio di scampare la dura fatica che importa lo studio diligente e severo dei fatti.» La crisi, come abbiamo detto e come il Graf ben riconosceva, era in atto. Si era ormai in un clima nettamente precrociano. Non erano quelle, evidentemente, le parole di un convertito.

LUIGI FOSCOLO BENEDETTO

da *Ai tempi del metodo storico*, in *Uomini e tempi*