

LA CRITICA LETTERARIA

Foscolo, Manzoni, Leopardi

a cura di Emilio Piccolo

Loffredo&Dedalus

LA CRITICA LETTERARIA

Foscolo, Manzoni, Leopardi

a cura di Emilio Piccolo

DEDALUS

Loffredo Editore Napoli S.p.A
Dedalus

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

Dedalus, Studio di progettazioni ipermediali
vico Acitillo 124 - 80128, Napoli
email: mc7980@mclink.it

I edizione: *aprile 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
Foscolo, Manzoni, Leopardi

Ugo Foscolo

Foscolo critico

Il Foscolo ci si presenta sempre come un poeta che parla di poeti: scomparsa ogni traccia di critica precettistica, di cui egli ha dimostrato la vanità, le sue pagine di critica ci pongono di fronte uno scrittore, che studiando la poesia altrui sente vivere in essa il medesimo spirito che vibra nella propria. Né soltanto ciò è da dire per quelle pagine più squisite, in cui sono sottoposte a fine analisi passi poetici, ma anche per quelle in cui il Foscolo, spinto da potente interesse, si rivolge a quelli che sono i precedenti dell'opera d'arte, la personalità del poeta e la vita dei tempi suoi: quale altro scrittore di critica in Italia aveva prima di lui sentito tanto interesse per la vita multiforme che si agita dietro l'opera d'arte? Caratteristica prima forse del Foscolo critico è il gusto per la individualità del poeta; spirito originale, bramoso di originalità, il Foscolo cerca nella poesia prima di tutto spiriti dalle linee fortemente marcate, in cui con maggiore libertà e più schietto vigore vivano le passioni, troppo spesso torbide e meschine nella gran massa umana. Di qui il prolungato studio della personalità dantesca, vissuta in età così singolare, tanto più propizia della nostra ad ogni manifestazione di energia e di carattere; di qui la lettura appassionata delle opere del Petrarca, anche di quelle minori, e del materiale erudito raccolto sulla sua vita, e la commossa rappresentazione dei contrasti e dei dissidi, che ebbe a soffrire il poeta di Laura, di qui gli accenni, brevi spesso, ma sempre densi a figure di poeti notevoli per la loro singolarità, a Sordello, o a Guido Cavalcanti ("uno di quei pochi individui che costringono gli altri uomini ad ammirarli, a tramandare la loro memoria alla posterità senz'alcun'opera che ne giustifichi l'ammirazione"), a Luigi Pulci, che narra come narrerebbe il popolo o a Matteo Maria Boiardo, che nell'opera sua ci appare "capitano potente che si compiace di far cosa grata a' suoi ospiti, aggiungendo la recita di un proprio poema agli altri piaceri del signorile banchetto", a Lodovico Ariosto, ricco "di forti e nobili sentimenti temperati da

una benigna disposizione d'animo", dalla mente "eccitata e raffrenata ad un tempo da amore ardente e continuo", o a Torquato Tasso "fatto dalla natura a sentir troppo profondamente".

Ma, se questi accenni, nonché svilupparsi in una interpretazione nuova delle opere di quegli spiriti, non si sviluppano nemmeno in una storia della loro vita pratica, la considerazione storica del Foscolo fa la sua maggior prova nel campo della poesia "primitiva" e nella sua contrapposizione alla poesia moderna. Il mito del poeta primitivo permette al Foscolo di superare le barriere della retorica classicistica e di raggiungere, nonostante le contraddizioni del suo pensiero, notevoli risultati nel campo della critica letteraria: ché la poesia delle età primitive, epica e lirica ad un tempo e maestra ai popoli di virtù religiose e civili, più immediatamente alimentata di quella delle età posteriori (in cui le diverse facoltà di rado si ritrovano unite nel medesimo individuo e l'individuo è separato dal popolo suo) dalle passioni e dalle credenze del poeta e della sua età, rimane in un certo senso al di qua della retorica, e chiede, ad ogni modo, per essere compresa, non tanto di essere classificata in un genere piuttosto che in un altro, quanto di essere vissuta nella sua complessità: e la considerazione storica è tanto più necessaria alla critica di questa poesia quanto più ricchi di vita completa sono i suoi poeti e più intimamente legati al proprio popolo.

Nelle grandi opere dei poeti "primitivi" Omero, Dante, Shakespeare, i Profeti ebrei, il Foscolo ammira e venera l'immagine della grande poesia, così come egli la sente nella sua possente unità, indipendentemente dalle classificazioni della retorica, espressione di tutte le passioni di un animo grande, anzi di tutta un'età vigorosa e schietta. Chi vorrà al Foscolo opporre una più matura concezione storica e ricordargli che non Omero, e tanto meno Dante, e meno ancora lo Shakespeare appartengono a quelle età che si sogliono dire primitive? Che anzi quelle età eroiche in cui ai popoli "unica voluttà di intelletto era la poesia", non sono mai esistite? La concezione, cara al Foscolo, del poeta primitivo, ispirata in lui dalle letture vichiane, ed esposta, con sempre maggiore ponderazione, nei Frammenti su Lucrezio, nel Commento alla Chioma di Berenice, nella Orazione Inaugurale, nei Saggi sul Petrarca, nel Discorso sul Testo della Divina Commedia, rappresenta, per così dire, la fase mitica della moderna storiografia artistica, propria di uno spirito, che non sa ancora cogliere nelle loro precise caratteristiche le diverse manifestazioni dell'attività artistica, ma si accontenta di una sommaria contrapposizione di antico e di

moderno, di primitivo e di riflesso; più opportuno di una critica, oggi troppo facile, ad una tale concezione, riuscirebbe il notare come essa non fosse dal nostro poeta, come da altri scrittori del Settecento e del primo Ottocento, puramente asserita, ma gli ispirasse ricerche feconde e gli suggerisse giudizi nuovi. Ricordiamo come frutto di una tale concezione gli sparsi giudizi su Omero, scritti in Italia e in Inghilterra, e la contrapposizione della poesia omerica a quella virgiliana, contrapposizione in cui le due poesie vengono spesso ad assumere funzione di simboli, di poesia complessa e multiforme la prima, di poesia umanistica la seconda [...].

Ricordiamo ancora che, se nello studio della poesia antica e in particolar modo di Omero, tanto studiato, il Foscolo non poté ordinare gli sparsi giudizi in un'opera complessiva, la concezione del poeta primitivo lo indirizzò verso lo studio di Dante, il grande nostro poeta primitivo. Da Dante infatti comincia l'attività critica del Foscolo in Inghilterra, da Dante, che egli addita levarsi sulla soglia della moderna civiltà europea: e si rivolge allo studio di quell'età comunale italiana, in cui, già al tempo delle lezioni pavesi, aveva veduto, per suggerimento vichiano, un rapido passaggio dalla barbarie alla civiltà, simile a quello avvenuto in Atene, passaggio singolarmente favorevole alla grande poesia. In questo studio di Dante e dell'età sua (a cui il Foscolo era anche preparato dalle sue vecchie meditazioni di storia medioevale, che gli avevano ispirato l'articolo su Gregorio VII) la mitica concezione del poeta primitivo prende, per così dire, un colorito maggiormente storico: e, anziché una generica contrapposizione di primitivo e di moderno, il Foscolo nei Saggi sul Petrarca e nel Discorso, ci presenta una più concreta contrapposizione di due età vicine, l'età di Dante e l'età del Petrarca, che egli distingue accuratamente e di cui mostra le differenze essenziali sia nell'ordinamento politico che nelle stesse espressioni dei due poeti. In queste pagine il Foscolo precorre la storiografia del secolo XIX, che si compiacque di opporre l'età di Dante a quella del Petrarca: e se oggi taluno può ritenere antiquato quell'ordinamento e giudicare per esempio che il De Sanctis abbia fatto Dante troppo medioevale e il Petrarca troppo moderno, non si deve dimenticare quanto quella divisione storica abbia giovato, e quanto, per ritornare al Foscolo, fosse nuova ai tempi del nostro poeta, al quale fu suggerita appunto dal suo concetto di "poeta primitivo".

Ma se di fronte all'opera dantesca in special modo la critica foscoliana trova campo per osservazioni nuove e feconde (ricordiamo le pagine su Dante come protagonista della Commedia, sulla pas-

sione- fato di Francesca), essa ridiventa generica man mano che ci avviciniamo all'età moderna: nell'esame dei poeti più vicini a noi il Foscolo esprime soltanto il suo sentimento di antipatia o di simpatia per la personalità morale o ricorre agli schemi del classicismo o si limita ad opporre la poesia ragionatrice e sentimentale ad un tempo qual è quella venuta in voga nell'ultimo Settecento alla poesia appassionata eppure limpida ed obiettiva dei grandi poeti antichi.

Dobbiamo dunque concludere che il Foscolo inizia la critica romantica e precorre la critica del De Sanctis? Vero è che nemmeno nelle pagine più mature e più nuove intorno alla poesia di Dante, possiamo dire raggiunta la fusione dell'analisi dei precedenti dell'opera d'arte con quella di carattere più propriamente estetico, esercitata sulle singole espressioni: per quanto il Foscolo affermi più d'una volta il diritto del poeta di scegliere tra i particolari storici quelli più rispondenti alla sua concezione e al carattere dell'arte, tuttavia nella considerazione dei caratteri danteschi non sa mai dimenticare del tutto la loro personalità storica. Osservazioni finissime, che ci illuminano particolari poetici, si alternano con passi, con cui il Foscolo ritorna a Dante uomo e agli intenti pratici dell'opera sua e ciò non soltanto nel Discorso, che vuole dimostrare l'intento ultimo della Divina Commedia, ma anche nei due articoli dell'"Edinburgh Review". L'analisi dei singoli versi che non sono mai pure analisi di uomo di gusto, ma risalgono alla vita complessa che vibra in essi, non si compongono in una analisi del tono complessivo dell'episodio: la fantasia è sempre per il nostro autore facoltà che sceglie tra diversi particolari che la realtà le offre e li compone accordando il vero col meraviglioso, non mai come per i critici del romanticismo (né poteva essere data la sua educazione) facoltà, a cui si rivelano le idee, che la realtà contiene, ma che sfuggono ai nostri sensi. L'opera d'arte non è perciò mai per lui un organismo autonomo, che ha in sé la sua legge e che ci si presenta come un "mondo" in sé compiuto: perciò, mentre egli ha una coscienza così alta della poesia, non riesce a rivelarci il valore universale insito in ogni opera d'arte, sicché noi non possiamo, nonostante l'ammirazione che suscitano in noi le sue pagine, indicare nuove interpretazioni da lui date di opere poetiche. La sua storiografia, a cui mancava una fiducia nelle idee, rimane, come abbiamo detto, mitica: né gli rendono un buon servizio coloro, che, ammirando l'animo altissimo palese nelle sue pagine, lo additano come precursore del De Sanctis. Tutt'altra è la formazione spirituale del De Sanctis (alla cui critica del resto credo che gli scritti critici foscoliani abbiano contribuito assai poco): troppo contraddittoria e incerta appare l'opera del

nostro autore se posta accanto a quella del sommo critico nostro e starei per dire, di taluno, che del De Sanctis fu più veracemente precursore, ad esempio, del Gioberti. L'opera critica del Foscolo, la quale per essere equamente valutata va collocata nella situazione storica in cui sorse, ci si presenta non come una storia della civiltà italiana sotto l'aspetto dell'arte, ma come una magnanima difesa dei diritti della grande poesia, insidiati da retori dai deboli intelletti e dai deboli cuori.

[...] L'attività critica del Foscolo non si presenta quando seguiamo il Foscolo nelle vie dell'esilio come qualcosa di inatteso, bensì come l'ultima fase dello svolgimento della sua personalità quale ci si è manifestata nei precedenti periodi della sua vita: l'interesse per la critica, la ricerca dei criteri, con cui giudicare le opere d'arte, l'ambizione di costruzioni critiche sono evidenti anche nel Foscolo del periodo italiano: né possono essere spiegati semplicemente con l'influenza dell'ambiente settecentesco o neoclassico, in cui il nostro poeta si formò e visse e in cui le discussioni intorno all'arte furono particolarmente appassionate e frequenti. Certo più un riflesso dei tempi che l'annuncio di una tendenza originale di pensiero è da vedere nel progetto di una Storia filosofica della poesia del secolo duodecimo al decimonono, di cui è cenno nel Piano di studi del 1796: ma i Frammenti su Lucrezio e le prose della Chioma di Berenice, e gli scritti letterari tutti del periodo italiano, sorti, per così dire, in margine alla poesia, ci indicano come, sia pur favorita dalla cultura del tempo, la tendenza alla critica fosse nel Foscolo intima e costante.

Vi sono poeti, che la poesia appaga e a cui basta l'assenso che accompagna naturalmente ogni parola da noi pronunciata, come ogni atto da noi compiuto: altri invece sentono di dover rendere ragione a se stessi del proprio operato e di dover perciò trascendere la propria poesia per scoprirne i caratteri dell'ispirazione, collocarla tra le opere che le sono affini, distinguerla da quelle, da cui essa vuole scostarsi. Tali, ad esempio, in Italia, Dante e il Manzoni: ma più di ogni altro poeta italiano e di non so quanti stranieri, il Foscolo ci dimostra, vivo ed urgente, il bisogno di completare l'opera sua di poeta con una affermazione critica, di giustificare la propria poesia di fronte alla universale poesia, di anticipare, in una parola, il giudizio dei critici futuri.

Tale tendenza ha la sua origine prima nell'atteggiamento del nostro poeta di fronte ai tempi suoi, nella coscienza, che fu in lui fortissima, di rappresentare di contro alla maggioranza dei suoi contemporanei una figura nuova di scrittore, nuova per educazione morale e politica, nuova per gusti letterari, conformi a quella educazione: di qui la sottolineata opposizione tra l'opera propria e le forme di arte

inferiore, care agli italiani del suo tempo e dei secoli passati, di qui la ricerca di un ideale collegamento di essa con le opere remote di grande ed eterna poesia: nella critica come in tutta la sua vita, il Foscolo ci appare uno spirito rivoluzionario in cerca di una tradizione. E dobbiamo dire quali scrittori rafforzassero in lui, anche sotto questo più limitato punto di vista, la coscienza rivoluzionaria?

Dietro il Foscolo sta, ed egli non se ne dimenticherà mai, l'opera così profondamente rivoluzionaria dell'Alfieri, rivoluzionaria così nel contenuto come nella forma, e che rivoluzionaria fu sentita da chi la compì, e, checché altri ne abbia detto, dagli uomini del suo tempo: e con l'Alfieri ricordiamo ancora una volta il Rousseau, che rafforzò nel giovane Foscolo la coscienza della propria originalità e lo sdegno verso la società del tempo suo, e lo portò a ricercare, anche nell'arte, le forti e impetuose passioni, quelle che si formano al di fuori della vita sociale, e che la società, nella poesia stessa, per non dire nella vita, vorrebbe ignorare.

Né la sola opera letteraria dei due scrittori (dell'Alfieri soprattutto, ché del Rousseau scrittore, il Foscolo fu, dopo gli entusiasmi dell'adolescenza, tepido ammiratore), ma i criteri stessi, con cui essi, spiriti così debolmente critici, accennarono talvolta a giudicare opere letterarie, sono presenti al Foscolo critico, anche in quello della maturità, e gli ispirano alcune notevoli affenzioni.

Alfieriano è il connubio tra l'ideale di poesia e l'ideale di libertà, quale ci appare in tante pagine foscoliane: - Le lettere si nutrono di solitudine e di libertà e molto più di magnanimo sdegno -: con l'Alfieri il Foscolo giudica sola vera e grande poesia quella che nasce da individui liberi, e addita nelle Lezioni di Eloquenza le diverse forme di servitù che sminuiscono e smorzano l'ispirazione poetica; dell'Alfieri ripete giudizi sprezzanti e poco equi (per non dire storicamente poco fondati) su Orazio come rappresentante di poeti cortigiani, o con animo alfieriano rimpiange, percorrendo le antiche storie, l'età della nostra letteratura anteriore al Petrarca, quando i poeti «sentivano fortemente, scrivevano per le loro innamorate e combattevano per la loro fazione; amministravano le leggi e i governi delle loro città; e offrivano lo spettacolo di cittadini guenrieri ed autori che purtroppo gli italiani non videro poi ne' lor letterati se non raramente». Né meno evidente nella scarsa stima del Foscolo per quelle letterature che come la francese, rispecchiano le forme e le convenzioni della vita sociale e sono perciò incapaci di ritrarre l'intimo spirito dell'individuo, evidente in una pagina della maturità (nel secondo scritto dantesco del 1818), la quale, contaminando il pensiero del Rousseau con quel-

lo del Vico, contrappone l'età moderna, così scarsa di individualità fortemente marcate, all'età di Dante, in cui il poeta trovava «belli e fatti i caratteri che meglio si convengono alla poesia»:

- Il raffinamento non aveva ancora prodotto quella rassomiglianza di fisionomia individuale nella gran massa di una nazione. L'originalità degli individui, rara al presente, pericolosa, ridicola, affettata al più spesso era come nuda allora e da nessun velo ricoperta. La poesia nei tempi a noi vicini è riuscita a cogliere le ombre della moderna originalità per adornare la elegante commedia, come nel Misanthropo del Molière, ovvero la graziosa satira; come nel Riccio Rapito del Pope -; ma la elegante commedia (o sdegno del «filosofo» di Ginevra per il poeta derisore del «virtuoso» Alceste!) e la satira graziosa (o diffidenza del Vico verso questa forma superficiale e intellettualistica di arte!), possono, cogliendo soltanto le esteriori sembianze degli individui, avvicinarsi alla più grande poesia?

Così, pur nella maturità, il Foscolo serba qualcosa dell'insegnamento dei maestri della sua gioventù: esperto per esperienza tanto più complessa, ancora si compiace di esaltare la poesia degli spiriti solitari, liberi da ogni vincolo di grandezza degli individui rimasti estranei all'opera di livellamento della società moderna. Ma in questi stessi passi che abbiamo citato è pur palese uno spirito più sottile di quello dei due scrittori settecenteschi, spirito il quale vuole rafforzare l'affermazione ideale con la riprova della storia e, pur considerando nella poesia gli elementi che la precedono (la individualità pratica del poeta, la società da lui ritratta), tende verso una considerazione più intrinseca di essa. E ad una considerazione più intrinseca della poesia, più approfondita di quella ancora accennata dal suo Alfieri nei due capitoli Dell'impulso artificiale e Dell'impulso naturale, che vogliono distinguere due sorte di ispirazione artistica, mira tutta l'opera critica foscoliana, nella quale l'antitesi tra libertà e servitù, tra individuo e società, è ricondotta nell'intimità della ispirazione poetica.

Troppo complessa era la fantasia del Foscolo perché potesse sentirsi giustificata da una considerazione puramente politica dell'arte! Troppo numerosi gli interessi dello spirito foscoliano, perché potesse accontentarsi di così parziali considerazioni! Perciò, pur serbandone fede all'insegnamento dei suoi primi maestri, vediamo il Foscolo volgersi ben presto con interesse a scrittori più vicini alla critica letteraria, al Cesarotti, ad esempio, e, memore anche in questo dell'Alfieri e del Rousseau, esaltare il «genio» contro il «gusto», il poeta che apprende le regole dell'arte, «non dai retori, ma dall'arcana contemplazione del bello»: lo vediamo, nella polemica contro i tempi suoi, riprendere i

motivi delle polemiche letterarie del Settecento, della polemica per una letteratura più popolare e più vicina alla vita, dei Verri e del Baretti, della polemica dei migliori Arcadi, del Gravina, del Conti, del Muratori, contro la frivolezza della letteratura in nome di un restaurato e rinnovato classicismo: e infine lo vediamo trovare appagate, più che in ogni altro autore, nel Vico, le sue diverse tendenze, il gusto alfieriano e rousseauiano per le individualità energiche e primitive, il culto suo per la fantasia creatrice di miti, la ricerca di una letteratura intimamente legata con la vita di tutto un popolo. Si può dire che l'Orazione inaugurale raccolga tutti i motivi delle successive reazioni svoltesi durante un secolo in Italia contro la letteratura della nostra decadenza: come si può dire che tutta l'opera critica del Foscolo concluda l'opera del miglior Settecento e con l'opposizione in essa costantemente affermata, tra poesia degli spiriti liberi e appassionati e poesia degli spiriti sminuiti dalla servitù, tra la poesia possentemente fantastica, agitatrice di forti affetti e la poesia superficiale ed elegante, fonte di puro diletto, tra la grande poesia primitiva e la ragionata poesia moderna, costituisca un esempio insigne della critica dell'ultimo illuminismo, più preoccupato della storia e sorretto da nuove conoscenze storiche, ma ancora incapace a superare la polemica nella disinteressata illustrazione del passato.

Donde viene dunque il fascino che le pagine foscoliane serbano ancor Oggi per noi? Non certo dalle discussioni sul vero e sul meraviglioso, necessari elementi della poesia, e sulle reciproche relazioni di essi, discussioni che ci riportano al Conti e al Muratori e ci confermano come il Foscolo non riuscisse a raggiungere un concetto saldo dell'attività fantastica; non dalle diverse classificazioni dei generi, bensì da quel senso vivo, che poeta egli ebbe della parola poetica in cui quali fossero le deficienze del suo concetto della fantasia, sentì vivere con interezza lo spirito creatore. Dinanzi all'opera d'arte nella sua totalità il Foscolo può smarrirsi e dimenticare alcuni precetti enunciati e ritornare alla critica esteriore e frammentaria del classicismo: dinanzi alla parola singola, al singolo verso, egli avverte la presenza di tutta l'anima di un poeta, con gli affetti suoi e dei suoi tempi, dimentica le distinzioni dei generi e degli stili, la dottrina nascosta e la teoria della poesia come maestra di veri. Nessuno scrittore italiano prima di lui se non forse il Vico, dimostra come il nostro poeta il senso dell'infinita ricchezza racchiusa nella parola: così l'unità dell'opera d'arte troppo facilmente dimenticata nell'esame dell'insieme, viene ritrovata nell'esame della singola espressione: come nell'esame della singola espres-

sione viene attuata quella considerazione storica dell'opera d'arte spesso affermata necessaria, troppo spesso compromessa da un pensiero immaturo.

Non il Vico, né altro filosofo diede al Foscolo questo senso della parola poetica, bensì la sua stessa poesia: ma nulla contribuì tanto a sviluppare quel senso in una chiara coscienza del linguaggio quanto la sua esperienza di traduttore. Senza i tentativi di versione dell'Iliade non avremmo forse il Carme dei Sepolcri; senza quei tentativi, possiamo anche aggiungere, avremmo forse la Chioma di Berenice, non le posteriori e più grandi pagine della critica foscoliana.

Di fronte alla pagina omerica, il Foscolo non sente soltanto, come in ogni tempo tutte le persone di gusto, la intraducibilità di ogni poesia ma è condotto anche ad esplorare tutti i significati adombrati in un solo vocabolo, ad avvertire la grande povertà della lingua consegnata nei vocabolari in confronto con quella, che vive di vita singolare nel verso del poeta. Lo studio del traduttore per rendere, meglio che gli sia possibile il senso dell'originale, si trasforma nella critica della poesia e nella illustrazione dei sentimenti che la ispirarono e che vivono nel suo linguaggio intraducibile; così gli «esperimenti» foscoliani di traduzione si completano con le «considerazioni» intorno alla traduzione di questo o di quel verso e le «considerazioni» stesse tendono a diventare veri e propri studi sul poema originale.

Il principio lockiano, significano soltanto quelle idee che sono nello spirito di chi parla, diventa il criterio direttivo dell'indagine foscoliana; sennonché il suo gusto di poeta gli fa sentire ben altra ricchezza nel linguaggio che non il Locke per il quale la lingua è puro segno. Ed ecco il Foscolo, lockianamente ancora, ricercare le «idee concomitanti» od «accessorie» le quali danno tinta e movimento all'«idea principale» che sola pare indicare il vocabolo e che in realtà non deve essere separata da quelle altre: eccolo esaminare, secondo questi principi e aiutato dalle sue conoscenze storiche, il famoso passo omerico sul cenno di Giove: che idee suscitava in Omero la parola *κρονίων*, e come può la parola Saturnio evocare per noi moderni, come quella nuda parola per i Greci, «l'ignota origine de' secoli, la lor successione, e il loro termine, illimitato per l'umana immaginazione: quindi l'eternità; quindi il religioso terrore della mente per questo attributo della divinità»? Che vi è in tutte le traduzioni, che ne sono state tentate, di comune con l'ispirazione palese nelle parole dell'originale? Quante parole dei traduttori moderni non ci portano a tutt'altro spirito di quello omerico!

Le osservazioni del Monti sulle traduzioni del primo verso

dell'Iliade, tutte preoccupate dei diritti dell'orecchio italiano e affatto ignare di un esame storico dell'originale, ci fanno per contrasto meglio sentire come le osservazioni del Foscolo tutte rivolte alla lingua originale tendessero a risolversi in una vera e propria critica e forse perciò rendessero impossibile la vagheggiata versione dell'Iliade. Già nel 1808 infatti vediamo il Foscolo preoccupato di una storia dei tempi omerici almeno altrettanto che della versione dell'Iliade: vediamo chiaramente come dal traduttore si sviluppi il critico, e ad un tempo come da questi esercizi si faccia in lui più chiara la coscienza della poesia in genere.

La parola, eloquentemente celebrata nell'Orazione inaugurale, si rivela perciò al Foscolo attraverso la sua esperienza di traduttore come espressione dello spirito individuale: e questa coscienza del linguaggio a cui è giunto, permette al nostro poeta di accennare, a proposito dell'annosa questione della lingua italiana, a soluzioni, che sono nuove non tanto per la via indicata, quanto perché conscie, più conscie di quella manzoniana, del carattere individuale di ogni linguaggio. Ma più chiaramente la sua esperienza di traduttore indica al Foscolo il compito del critico, che sarà, se quello del traduttore è di rendere palesi le «idee concomitanti» adombrate nella principale, quello di illustrare quelle idee, troppo spesso trascurate dal lettore frettoloso. Né il procedere del critico può essere affatto diverso da quello del poeta, ché anzi in certo senso coincide, come afferma il Foscolo nel primo dei due articoli danteschi del 1818 (che abbiamo forse troppo spesso citati, ma che hanno un valore fondamentale), poiché a rendersi ragione delle bellezze di una poesia, il critico deve rifare in se stesso quel procedimento che ha condotto il poeta a scegliere o a escludere questo o quel vocabolo. Il critico deve perciò possedere l'animo di un poeta: anzi non può essere critico chi non sia poeta. Ma è possibile un connubio di fantasia e ragione, quale pare essere richiesto al critico? Il Foscolo sembra dubitarne, ma in cuor suo pensa forse di essere egli stesso destinato a dimostrare la possibilità di un tale connubio mentre stende l'articolo da noi citato, che inizia la sua nuova attività di critico e che non a caso contiene quella sua professione sui compiti e sulle difficoltà della critica.

Con questa coscienza, chiara come mai per l'innanzi della dignità e dei compiti della critica, il Foscolo riprende il disegno che nelle lezioni pavesi aveva potuto soltanto accennare di illustrare con metodo nuovo la letteratura italiana e che doveva riprendere, dopo quei

primi scritti di critica, più di una volta sotto diverse forme sino all'anno della morte, senza poterlo mai condurre a compimento se non in minima parte: da questa coscienza, prima ancora che dai risultati, deriva l'interesse che in noi suscitano le pagine foscoliane. Il Foscolo ci si presenta sempre come un poeta che parla di poeti: scomparsa ogni traccia di critica precettistica, di cui egli ha dimostrato la vanità, le sue pagine di critica ci pongono di fronte uno scrittore, che studiando la poesia altrui sente vivere in essa il medesimo spirito che vibra nella propria. Né soltanto ciò è da dire per quelle pagine piùquisite, in cui sono sottoposte a fine analisi passi poetici, ma anche per quelle in cui il Foscolo, spinto da potente interesse, si rivolge a quelli che sono i precedenti dell'opera d'arte, la personalità del poeta e la vita dei tempi suoi: quale altro scrittore di critica in Italia aveva prima di lui sentito tanto interesse per la vita multiforme che si agita dietro l'opera d'arte? Caratteristica prima forse del Foscolo critico è il gusto per la individualità del poeta; spirito originale, bramoso di originalità, il Foscolo cerca nella poesia prima di tutto spiriti dalle linee fortemente marcate, in cui con maggiore libertà e più schietto vigore, vivano le passioni, troppo spesso torbide e meschine nella gran massa umana. Di qui il singolare studio della personalità dantesca, vissuta in età così singolare, tanto più propizia della nostra ad ogni manifestazione di energia e di carattere; di qui la lettura appassionata delle opere del Petrarca, anche di quelle minori, e del materiale erudito raccolto sulla sua vita, e la commossa rappresentazione dei contrasti e dei dissidi, che ebbe a soffrire il poeta di Laura, di qui gli accenni, brevi spesso, ma sempre densi a figure di poeti notevoli per la loro singolarità; a Sordello, o a Guido Cavalcanti («uno di quei pochi individui che costringono gli altri uomini ad ammirarli, a tramandare la loro memoria alla posterità senz'alcuna opera che ne giustifichi l'ammirazione»), a Luigi Pulci, che narra come narrerebbe il popolo o a Matteo Mario Boiardo, che nell'opera sua ci appare «capitano potente che si compiace di far cosa grata ai suoi ospiti, aggiungendo la recita di un proprio poema agli altri piaceri del signorile banchetto», a Lodovico Ariosto, ricco «di forti e nobili sentimenti temperati da una benigna disposizione d'animo», dalla mente «eccitata e raffrenata ad un tempo da amore ardente e continuo» o a Torquato Tasso «fatto dalla natura a sentir troppo profondamente».

Ma se questi accenni, nonché svilupparsi in una interpretazione nuova delle opere di quegli spiriti, non si sviluppano nemmeno in una storia della loro vita pratica, la considerazione storica del Foscolo fa la sua maggior prova nel campo della poesia «primitiva» e nella

contrapposizione di quella alla poesia moderna. Il mito del poema primitivo permette al Foscolo di superare le barriere della retorica classicistica e di raggiungere, nonostante le contraddizioni del suo pensiero, notevoli risultati nel campo della critica letteraria: ch  la poesia delle et  primitive, epica e lirica ad un tempo e maestra ai popoli di virt  religiose e civili, pi  immediatamente alimentata di quella delle et  posteriori (in cui le diverse facolt  di rado si ritrovano unite nel medesimo individuo e l'individuo   separato dal popolo suo) dalle passioni e dalle credenze del poeta e della sua et , rimane in un certo senso al di qua della retorica, e chiede, ad ogni modo, per essere compresa, non tanto di essere classificata in un genere piuttosto che in un altro, quanto di essere vissuta nella sua complessit : e la considerazione storica   tanto pi  necessaria alla critica di questa poesia quanto pi  ricchi di vita completa sono i suoi poeti e pi  intimamente legati al proprio popolo.

Nelle grandi opere dei poeti «primitivi» Omero, Dante, Shakespeare, i Profeti ebrei, il Foscolo ammira e venera l'immagine della grande poesia, cos  come egli la sente nella sua possente unit , indipendentemente dalle classificazioni della retorica, espressione di tutte le passioni di un animo grande, anzi di tutta un'et  vigorosa e schietta. Chi vorr  al Foscolo opporre una pi  matura concezione storica e ricordargli che non Omero, e tanto meno Dante e meno ancora lo Shakespeare appartengono a quelle et  che si sogliono dire primitive? Che anzi quelle et  eroiche in cui i popoli «unica volutt  di intelletto era la poesia», non sono mai esistite? La concezione, cara al Foscolo del poeta primitivo, ispirata in lui dalle letture vichiane, ed esposta, con sempre maggiore ponderazione, nei Frammenti su Lucrezio, nel Commentario alla Chioma di Berenice, nella Orazione inaugurale, nei Saggi sul Petrarca, nel Discorso sul Testo della Divina Commedia, rappresenta, per cos  dire, la fase mitica della moderna storiografia artistica, propria di uno spirito, che non sa ancora cogliere nelle loro precise caratteristiche le diverse manifestazioni dell'attivit  artistica, ma si accontenta di una sommaria contrapposizione di antico e di moderno, di primitivo e di riflesso; pi  opportuno di una critica, oggi troppo facile, ad una tale concezione, riuscirebbe il notare come essa non fosse dal nostro poeta, come da altri scrittori del '700 e del primo '800 puramente asserita, ma gli ispirasse ricerche feconde e gli suggerisse giudizi nuovi. Ricordiamo come frutto di una tale concezione gli sparsi giudizi su Omero, scritti in Italia e in Inghilterra, e la contrapposizione della poesia omerica e quella virgiliana, contrapposizione in cui le due poesie vengono spesso ad assumere

funzione di simboli, di poesia complessa e multiforme la prima, di poesia umanistica la seconda [...].

Ricordiamo ancora che, se nello studio della poesia antica e in particolar modo di Omero, tanto studiato, il Foscolo non poté ordinare gli sparsi giudizi in un'opera complessiva, la concezione del poeta primitivo lo indirizzò verso lo studio di Dante, il grande nostro poeta primitivo. Da Dante infatti comincia l'attività critica del Foscolo in Inghilterra, da Dante, che egli addita levarsi sulla soglia della moderna civiltà europea: e si rivolge allo studio di quell'età comunale italiana, in cui, già al tempo delle lezioni patesi, aveva veduto, per suggerimento vichiano, un rapido passaggio dalla barbarie alla civiltà, simile a quello avvenuto in Atene, passaggio singolarmente favorevole alla grande poesia. In questo studio di Dante e dell'età sua (a cui il Foscolo era anche preparato dalle sue vecchie meditazioni di storia medioevale, che gli avevano ispirato l'articolo su Gregorio VII) la mitica concezione del poeta primitivo prende, per così dire, un colorito maggiormente storico: e, anziché una generica contrapposizione di primitivo e di moderno, il Foscolo nei Saggi sul Petrarca e nel Discorso, ci presenta una più concreta contrapposizione di due età vicine, l'età di Dante e l'età del Petrarca, che egli distingue accuratamente e di cui mostra le differenze essenziali sia nell'ordinamento politico che nelle stesse espressioni dei due poeti. In queste pagine il Foscolo precorre la storiografia del secolo XIX, che si compiacque di opporre l'età di Dante a quella del Petrarca: e se oggi taluno può ritenere antiquato quell'ordinamento e giudicare per esempio che il De Sanctis abbia fatto Dante troppo medioevale e il Petrarca troppo moderno, non si deve dimenticare quanto quella divisione storica abbia giovato, e quanto, per ritornare al Foscolo, fosse nuova ai tempi del nostro poeta, al quale fu suggerita appunto dal suo concetto di «poeta primitivo».

MARIO FUBINI

da Ugo Foscolo Firenze, La Nuova Italia, 1962, pp. 266 sgg.

L'opera foscoliana

Le Grazie non contraddicono, ma compiono l'opera anteriore del Foscolo: segnano il momento, in cui la tendenza palese in tutta l'arte foscoliana verso la contemplazione serenatrice, si è fatta, per una diuturna esperienza di poesia, consuetudine e non più si manifesta per l'ispirazione di qualche singolare figura o di un'ora diversa da tutte le altre, ma al contatto con le cose più semplici e più familiari al poeta, quelle che sono più legate al suo affetto e alle sue abitudini. Il giovane, che, liberandosi da un presente tragico, vagheggiava perfette forme femminili, o in brevi istanti di riflessione riusciva a dominare anche la propria disperazione e comporla nell'ordine dell'universo, e, più tardi, meditando accanto ai sepolcri, scorgeva fra i segni della distruzione di individui e di popoli una perenne ragione di conforto, ora, nella sua maturità (pressoché tutti i frammenti delle Grazie sono posteriori ai Sepolcri), rivolge lo sguardo alle cose che più gli sono vicine, e la poesia, anima della sua anima, gli si rivela negli aspetti più semplici, nelle ore più comuni della vita.

Non mai come nelle Grazie il Foscolo è riuscito a parlare, senza enfasi ed esagerazione, delle cose e delle persone a lui vicine, delle donne, amate o vagheggiate, Francesca Giovio, Eleonora Nencini, Cornelia Martinetti, Maddalena Bignami, delle terre in cui visse, Zacinto, Firenze, Milano, la Brianza, le rive del Lario e del Garda, degli autori studiati, che nella sua esistenza ebbero assai più importanza di molte persone viventi: se scialbe per una artificiosa allegorica sono le figurazioni di Dante, del Petrarca, del Boiardo, del Berni e non compiuta la rappresentazione del Tasso poeta, che ha uno spunto di poesia, quanta vita nelle pagine sull'autore del Decameron e sul poeta amatissimo delle Nozze di Peleo e Teti!

Fanciulle, udite, udite: un lazio Carrme
vien danzando imenei dall'isoletta
di Sirmione...

Nelle Grazie possono avere voce aperta e palese, senza che il poeta tema di compromettere l'armonia della sua ispirazione, sentimenti abituali del poeta, altre volte taciuti, come la devozione alla nobile coppia viceregale, o sublimati in chiuse e misteriose figurazioni, come il sentimento patrio:

Ch'io non li vegga almen or che insepolti
per le campagne tue giacciono, o Italia!

E, come nei versi delle Grazie possono tradursi in schietta poesia passi dell'epistolario, possono anche, con la semplicità di un pensiero ormai consueto, che più non turba o addolora, comparire in veste poetica le più caratteristiche idee del Foscolo, anche quelle più sconsolatamente pessimistiche.

Quindi in noi serpe miseri un natio
delirar di battaglie, e se pietose
nel placano le Dee cupo riarde
ostentando trofeo l'ossa fraterne...

...Beata! ancor non sa come agli infanti
provido è il sonno eterno, e que' vagiti
presagi son di dolorosa vita...

Miseri, beata: soltanto in quelle esclamazioni è il dolore un giorno tragico del poeta: oggi esso si effonde come un sospiro, il sospiro di chi tutto sa e tutto intende. Ormai anche il proprio pensiero è diventato per lui materia di contemplazione: con sguardo pacato egli guarda a quelle idee più tristi, come a quelle più consolanti, a cui pure crede.

Scomparsa è invece quella sommaria rappresentazione di se medesimo, che ci aveva dato nei sonetti maggiori e nei Sepolcri: un accenno soltanto al sepolcro lontano, di sé il Foscolo sembra nel nuovo Carme non riconoscere che l'artista:

anch'io
pingo e spiro a' fantasmi anima eterna.

Ma quale migliore prova di una ritrovata serenità che l'oblio di se medesimo? In un tempo in cui le Grazie saranno in gran parte composte, il poeta sentirà ancora una volta il bisogno di riprendere il proprio ritratto, le Ultime Lettere: le Grazie sono il suo rifugio ideale, in cui egli di quando in quando si ritrae obliando se medesimo, e ritrovando in alcune immagini, rapite alle cose e ai libri e accarezzate con affetto di anni, oggettivate le diverse tendenze dell'animo suo.

La poesia foscoliana abbandona perciò la opposizione di un giorno tra la persona del poeta e il mondo da lui ritratto, e, con essa, la caratteristica tensione, propria di una poesia che esprimeva la esaltazione di un momento eccezionale. La forma densa e chiusa della maggior ode, dei grandi sonetti, dei Sepolcri si scioglie e si allarga: le parole e i costrutti più semplici traducono immediatamente il senso dell'accordo dell'animo del poeta con quanto contempla. La pacatezza della contemplazione si esprime nella forma piana ed evidente: invano si cercherebbero nell'opera meno popolare del Foscolo le difficoltà ermeneutiche di parecchi passi dei Sepolcri: forse la chiarezza e la semplicità delle parole rende inetti i comuni lettori ad avvertire la semplice e divina poesia? O dobbiamo col Donadoni, difensore egregio della poesia delle Grazie, il quale definì ottimamente il Foscolo di questi versi "poeta pacificato con sé e con le cose", ammettere che questa è poesia "in grado minore", e credere che la grande poesia debba sempre nascere da un tragico dissidio? Non tutti i frammenti delle Grazie possono essere giudicati senz'altro degni dei Sepolcri o superiori ad essi: ma chi vorrà, leggendo i versi su Firenze notturna rimpiangere la Firenze del sonetto giovanile o la Firenze dei Sepolcri?

Firenze non è più evocata da un innamorato come sfondo severo di una fugace scena di amore, né celebrata da un vate come anima dell'Italia, suscitata da lui nel fervore di vita della sua luce e delle sue acque in contrapposto alla vita umana che si eterna nelle sue tombe: ci appare in una notte simile a tante altre sotto gli sguardi del poeta, che la contempla con gli occhi di Galileo, non fissato qui come nei Sepolcri, entro le linee essenziali della sua figura, ma colto nella sua placida operosità. Così dovette apparire più d'una volta agli occhi del nostro poeta, mirante dal colle di Bellosguardo, città cara e familiare, legata a lui dalla sua poesia e da consuetudine di affetti, e come cose care e familiari sono sentite "l'acqua remota" che distrae per poco l'austero scienziato e scintilla al suo sguardo fuggendo lontana e le diverse terre, che circondano la città, sulle quali lo sguardo ad una ad una si posa. La città non è ritratta, ma ci è soltanto indicata con una elegante perifrasi, che ce la presenta nella sua gloria ormai consacrata: ma non vivono tutte per lei le cose che la circondano?

Qui dov'io canto Galileo sedeva
...a spiar l'astro
della loro regina; e il disviava
col notturno rumor l'acqua remota,
che sotto a' pioppi delle rive d'Arno
furtiva e argentea gli volava al guardo.

Qui a lui l'alba la luna e il sol mostrava
gareggiando di tinte, or le severe
nubi su la cerulea alpe sedenti,
or il piano che fugge alle tirrene

Nereidi, immensa di città e di selve
scena e di templi e d'arator beati,
or cento colli, onde Appennin corona
d'ulivi e d'antri e di marmoree ville
l'elegante città, dove con Flora
le Grazie han serti e amabile idioma.

La chiarezza e l'evidenza della rappresentazione sono perciò caratteristiche di quest'ultima poesia foscoliana: diversa la materia dei frammenti, diversa la data della composizione, i frammenti tutti delle Grazie hanno il comune carattere di scaturire da una consuetudine di contemplazione, che esclude ogni soverchio entusiasmo, come ogni tono complesso. Sono motivi antichi e motivi nuovi della poesia foscoliana, motivi appena accennati nell'epistolario e motivi liberati da scorie prosastiche di poesie anteriori: ma in tutti e più in quelli composti per ultimi, quando del nuovo ritmo della sua fantasia il poeta era del tutto conscio, è avvertita e sottolineata dal poeta la virtù serenatrice della sua contemplazione. Più grave e religiosa sgorga in questi ultimi versi la poesia del poeta, ma sempre semplice e piana; quando mai il Foscolo raggiunse, come in questi versi, con la sola collocazione delle parole, tanta virtù di evocazione?

e quivi casti i balli,
quivi son puri i canti, e senza brina
i fiori e verdi i prati, ed aureo il giorno
sempre, e stellate e limpide le notti.

Non è idillio, non è sogno: è la regione, fra cui il poeta vive e che è diventata sua come sicuro possesso: a che parole più forti ed enfatiche? Ma ogni parola, ogni pausa non può essere spostata senza distruggere tutto il quadro: di pausa, il lettore è portato dinanzi ad uno

spettacolo sempre più ampio, mentre il cuore ha un senso di purezza sempre maggiore, fino alle noni mirabili, che riempiono l'ultimo verso e avvolgono l'isola pura di una stellare purità. Più di un accento delle Grazie foscoliane ci ricorda accenti del Paradiso dantesco, nei quali l'evidenza dell'espressione, che lascia trasparire limpidissime le immagini delle cose più pure e luminose, rispecchia la serenità di un animo che ha trovato sicuro possesso in se medesimo, la purezza un giorno vagheggiata come un ideale lontano: pensiamo alle "acque nitide e tranquille", a "li seren tranquilli e puri", ai "plenilunii sereni", nei quali "Trivia ride fra le Ninfe eterne, che dipingon il ciel per tutti i seni". Così breve, così contrastata da disavventure e da passioni, la carriera poetica foscoliana riproduce la caratteristica linea di svolgimento della poesia dei sommi, di un Dante, di uno Shakespeare, ad esempio, che dal sogno e dal dramma giovanile giungono attraverso la comprensione dei contrasti del mondo ad un'arte limpida e del tutto trasparente. Una tale poesia, a cui sembravano tendere con maggiore o minore intensità tutti i nuovi sparsi frammenti, il Foscolo aveva vagheggiato fin dalla prima giovinezza: e a una tale poesia, serena e serenatrice, aveva fin d'allora congiunto un nome, il nome delle Grazie. Si comprende come quel nome, che doveva essere il titolo di uno fra i tanti poemi promessi al Monti, il poema in cui dovevano essere "idoleggiate tutte le idee metafisiche intorno alla bellezza", facesse dimenticare al nostro poeta tutti gli altri disegni di poemi: quel nome solo gli parve capace di riassumere lo spirito della nuova poesia, di quella già raccolta nelle pagine sparse, di quella che sentiva già prossima a schiudersi, quel nome solo gli parve capace di offrirgli un disegno per chiudere gli sparsi frammenti in un poema compiuto.

MARIO FUBINI

da Ugo Foscolo Firenze, La Nuova Italia, 1962, pp. 217-222

Foscolo e la polemica romantica

In quanto al Foscolo, l'altro grande assente (almeno fisicamente, ma la partecipazione non andò oltre qualche intervento) dal dibattito classico-romantico, le ragioni del distacco erano altre, da non trascurare, non tanto ai fini della attribuzione di un torto-ragione sempre ambigui e di difficile commisurazione in questi casi, quanto per intenderne il senso, e stabilire il suo conto individuale nella partita doppia accesa tra lui ed i giovani romantici italiani.

Come il Monti, anche se di vent'anni più giovane di quello, il Foscolo apparteneva ad un'altra generazione, quella che aveva vissuto da protagonista il fervore giacobino e l'avventura napoleonica. Il riformismo illuministico, la lunga aspettazione di un mondo retto dai principi della ragione, e poi il furore ideologico del rinnovamento, negli uomini di quella generazione avevano avuto modo di consumarsi nell'azione oltre che nella sfera del pensiero, ed in quella dimensione pratica e negli eventi duramente sofferti della storia avevano avuto modo di entrare in crisi e di produrre sfiducia, contrastata, nei più fieri (il Foscolo tra quelli) da un senso severo della dignità e della coerenza ai principi, pur nell'opposizione alla nuova tirannide napoleonica. Si aggiunga il ritmo accelerato, quasi frenetico delle esperienze che coinvolsero tutta quella generazione nel giro vorticoso di un'avventura irripetibile, che lasciò alla fine esausti, come per uno sforzo immane di vita.

Con la caduta di Napoleone ed i primi anni della Restaurazione Stendhal si affacciava alle soglie della letteratura, ed, in fondo, alla vita; come il suo Fabrizio Del Dongo, di quella epopea confusa e non tutta positiva aveva vissuto solo Waterloo: quanto bastava ad un giovanissimo animo ardente per nutrire nostalgia acerba per quel passato, ed indomabile amarezza e disgusto del presente degradato e vile. Foscolo, non era Stendhal, come non lo erano Manzoni giovane e

Pellico, Borsieri e Berchet, e di Breme, quest'ultimo quasi coetaneo del poeta dei Sepolcri, ma dislocato per maturazione ed attività nei primi anni della Restaurazione. Questi ultimi, anzi, affacciatisi alle lettere tra gli anni estremi del "bello italo Regno" ed i primi della nuova gestione austriaca, si presentavano con un preciso programma di rinnovamento culturale, letterario e civile, nella convinzione che, usando moderazione e fermezza, si potesse riprendere il discorso interrotto delle riforme del buon governo illuminista; l'atteggiamento dell'Austria, in un primo momento almeno, sembrava offrire qualche speranza, presto delusa, appena la situazione politica divenne più definita.

Ma già in quei primi incerti avviamenti, e poi nelle difficoltà di un clima sempre più repressivo e poliziesco, il programma era portato avanti da quei giovani con lucida coerenza e preciso disegno:

era la progettazione, ancorata alla realtà, di una società più moderna, nella cultura, nelle industrie, nei commerci di idee e di beni, aperta all'Europa, e prima ancora aperta all'Italia dalle tante patrie, nell'ispirazione non più solo letteraria e retorica, di farne una sola.

Un tal progetto aveva a protagonista la classe borghese alla quale si univano aristocratici di mente aperta, ma non più nella posizione di preminenza degli anni illuministici. I tempi erano mutati, non consentivano grandi illusioni, ma solo misurati progressi. L'impegno comune era per una operazione realistica, moderata, che non destasse sospetto nell'Austria, che consentisse, come si dirà in altra epoca storica, "un progresso senza avventura". La questione letteraria, e la battaglia romantica, erano in fondo solo un aspetto, neppure il più importante, del programma di ammodernamento e di apertura all'Europa, il terreno più adatto sul quale impegnare la lotta, quello che poteva destar meno sospetti per l'antica indifferenza nutrita dai potenti nei confronti delle cose della letteratura.

Probabilmente, anzi, quasi certamente, il collegamento con il nerbo della classe borghese non fu profondo né organico. La sconfitta politica dei conciliatori e delle sette alleate nel '21, ed il modo con cui essa avvenne, senza neppure che si giungesse ad un consistente moto rivoluzionario, mise in chiaro tale manchevolezza. L'errore (se così si può dire, essendo esso implicito in obiettive condizioni storico-culturali) fu probabilmente determinato ancora una volta da scelte sbagliate, dai piani di discorso che, nonostante ogni sforzo di concretezza ed ammodernamento, rimanevano astratti e poco coinvolgenti i reali interessi della borghesia che si voleva smuovere.

L'idea di nazione, di unità nazionale, di unificazione linguistica e culturale, rimanevano in fondo "letterarie", anche se svincolate dalla

retorica di tanti secoli precedenti. La borghesia poteva commuoversene, almeno nei suoi strati più sensibili, ma non lasciarsene compromettere al momento della verità. Perché ciò potesse avvenire era necessario che si intravedessero nella operazione altri più concreti e diretti interessi e assunzioni di ruolo, come fu dal '48 in poi. Solo allora il discorso nazional - patriottico - letterario poteva essere inteso, ed anzi servire benissimo da copertura ideologica ad altre ambizioni di ordine politico-economico.

Con ciò non si vuol dire assolutamente che l'operazione risorgimentale e la unificazione d'Italia, con il grosso rischio della guerra d'Austria, sia diventata attraente per la borghesia italiana, in particolare per quella lombarda, solo quando essa si rivelò come un affare conveniente: sarebbe una rozza affermazione polemica, che oltre tutto precluderebbe la comprensione delle molteplici fasce e livelli interni al gran corpo della classe borghese ed attivi in esso. Si vuol solo affermare che, di fatto, nel '20-'21 la borghesia non si mosse, lasciò andare allo sbaraglio gli imprudenti non sentendosi coinvolta nella loro iniziativa e poco interessata alle prospettive fatte intravedere. Il programma del Conciliatore, vincente nei tempi lunghi come programma nazionale e moderato, avrà bisogno per diventarlo, della lunga e faticosa (e diversa) opera di penetrazione del mazzinianesimo, così come la borghesia per muoversi avrà bisogno di più rassicuranti ed autorevoli presenze nel campo (la monarchia sabauda, la sua diplomazia e classe di governo moderate, lo stesso Pio IX, almeno nei brevi anni tra '46 e '48), e, come si è detto, di più consistenti prospettive.

Trent'anni dopo Cattaneo, ideologo positivo, radicato in un suo positivo programma di rinnovamento ed apertura europea, dirà, forse ingenerosamente, pur tra espressioni di riconoscimento doveroso, che questi romantici erano in fondo l'ala destra di un riformismo nello stesso tempo moderato e velleitario (C. Cattaneo, *Dell'insurrezione di Milano nel 1848*, in *Opere*, ed. Ambrosoli, cit.). Assai più organico con le forze sociali che lo esprimevano, ancorché moderate anch'esse, il programma dell'Antologia e degli intellettuali toscani che si muovevano intorno, con la insistenza sull'ammodernamento delle strutture economiche, agricole, industriali, sulla relativa politica di liberismo e di sostegno governativo; ma non bisognerà sottovalutare il fatto che nella più tollerante Toscana granducale quel programma ebbe tempo di definirsi, mentre a quello del gruppo del Conciliatore il tempo mancò, e la sorte gli riservò il ruolo ingrato di primo esempio della durezza repressiva della Restaurazione austriaca.

Comunque fosse, e da una posizione diversa, quei primi romanti-

ci-carbonari erano in disprezzo anche al lontano Foscolo. Il loro programma culturale era in un certo senso troppo moderato e concreto, calato nel quotidiano e nello spicciolo, quanto dire nei tempi brevi, anzi brevissimi; la loro illusione di riforma una cosa modesta e velleitaria, per lui, letterato di vecchia maniera, abituato alle sintesi dei millenni ed al sublime del verso sonante; il risvolto politico di esso, se pure si era soffermato a considerarlo, gli sembrava di assai modesto respiro, commisurato ad una procedura di piccoli passi e ad un ambito angustamente regionale. Non si faceva illusioni sull'Austria.

Quando era ancora a Milano, nel primo anno dopo il ritorno degli austriaci, aveva visto giusto, e ne era consapevole. Accettando la direzione della Biblioteca Italiana che gli era stata offerta in un momento di provvisoria ed ambigua politica culturale del nuovo regime, non gli sarebbe toccata sorte diversa di quella del più cauto Giordani o del più scaltro Monti, entrambi estromessi, dopo un anno o poco più, dalla gestione del giornale ormai completamente nelle mani dell'austriacante Acerbi, anche lui spesso (tutto dire!) in difficoltà con la censura. Meglio l'esilio e l'Inghilterra. Di lì, e nel breve soggiorno svizzero, lo sguardo spaziava più ampio, il respiro era europeo, veramente europeo; non quella timida e contraddetta apertura che era la speranza dei nostri romantici, impaludati in futili questioni di mitologia e di regole aristoteliche..

Sentiva nei loro confronti tutto il distacco e la superiorità di chi ha consumato assai più esperienze ed ha una consapevolezza ben più profonda delle lettere: i Borsieri, i Pellico, i Berchet, che tenevano banco erano stati suoi allievi a Pavia, e gli si erano sempre rivolti come a maestro anche negli anni di disgrazia, soprattutto in ogni giorno diversi, non riusciva a calarsi nella loro dimensione, a condividere le loro speranze, i metodi di lotta, l'ideologia, ispirata non più al sublime neoclassico della sua generazione, gratificata plutarchianamente nel gran gesto o nel gran detto, senza preoccupazione dei risultati; quello dei romantici carbonari era un nuovo eroismo, lucido, concreto, legato ad un programma, alla mistica di un gruppo, finalizzato all'azione ed ai risultati, meditato in oscure vicissitudini organizzative; egli non lo comprendeva, e forse gli sembrava, ingiustamente, cosa angusta e mediocre, consona a quei mediocerrissimi nuovi tempi.

Riconosceva in quelli l'Italia nuova, assai più grigia e meschina, e non l'accettava e ne volgeva il capo. E si aggiungeva la stanchezza ed i malanni che gli impedivano gli slanci improvvisi e generosi di un tempo.

Intorno al '20 le sue due patrie, l'italiana e la greca, avevano un sussulto d'indipendenza, ma non lo trovavano solidale nell'impresa.

In letteratura, poi, era ancora più distante, (e la distanza cresceva anche con gli amici-discepoli) se poteva ironizzare con l'Ipercalisse e con il Gazzettino del bel mondo sullo stato della nostra letteratura; “dimenticarsi” del Manzoni nel saggio apparso col nome dell'Hobhouse; minimizzare, in quelle stesse pagine, sulla polemica classico - romantica, ingenerosamente definita “una questione oziosa”; recensire, questa volta con puntiglio e con acume, anche se con preconcetta intenzione contraria, alcuni lavori drammatici, tra i quali il Carmagnola del Manzoni, per mostrare la sua avversione ai principi teorici affermati dalla nuova scuola.

Questa sua polemica si alimentava del risentimento e dell'acredine accumulata nei confronti della società letteraria italiana, milanese in particolare; gli antichi rancori si mescolavano alla naturale diffidenza generazionale, esasperata in chi vedeva le nuove cose (alcune delle quali aveva pur avviato) compiersi fuor delle sue intenzioni e sotto altro segno.

L'asprezza di tono nei confronti del Manzoni, pur dopo l'avallo autorevole del Goethe, in qualche modo va ricondotta in questo quadro, anche se nella recensione affiorano motivi di un dissenso di fondo sul modo stesso di concepire il rapporto tra storia e poesia.

Manzoni non aveva fatto lega con i suoi avversari milanesi; la sua gentilezza ed il superiore distacco li ricordava bene; al Manzoni giovanissimo era stato largo di incoraggiamento e di lode, citando alcuni suoi versi del Carme in morte dell'Imbonati in una nota dei Sepolcri.

Ma il Manzoni, con il rifiuto della letteratura neoclassica, aveva, in fondo, anche rifiutato il suo modulo di poesia, la sua lezione di parlar sublime. Inoltre, vecchi insuccessi nel teatro dovevano aver reso il dente avvelenato al poeta di Aiace, ed intollerabile quella manipolazione di storia veneziana (di un'altra delle sue patrie), soprattutto del personaggio del Carmagnola, da lui ritenuto traditore ben punito dal Senato.

Ma accanto a questi risentimenti, vi erano ben delle ragioni teoriche: il rifiuto della distinzione manzoniana tra personaggi storici e personaggi d'invenzione (critica già mossa dal Goethe e poi accettata, ma nel senso contrario, con la soppressione dei personaggi d'invenzione, dallo stesso Manzoni nell'Adelchi); il fastidio per la preponderanza della verità storica (che peraltro nel Carmagnola gli sembra mal rilevata), nella quale ravvisa un limite ed un attentato alla libertà della fantasia creatrice; uguale fastidio per quella preoccupazione di giustificare teoricamente la propria opera di poeta e di mostrare storicamente fondati i fatti accennati (Prefazione e Notizie storiche del Carmagnola); l'affermazione della unicità dell'opera d'arte, che non

comporta aggregazioni ed assimilazioni di scuola, di gruppo, di poetiche: unicità da intendersi anche nello svolgimento stesso dell'artista: "ciascuna produzione grande è un oggetto individuale che ha meriti diversi e caratteri distinti dalle altre" ed ancora il rapporto tra verità storica e verità poetica, non facile a definirsi (il Manzoni lo sapeva bene), ma che non comportava certamente la sottomissione della poesia alla storia: "In qualunque lavoro dell'immaginazione sta tutto nell'incorporare e identificare la realtà e la finzione (...). L'illusione (...) non acquista potere magico irresistibile, se non allorché la verità e la finzione ritrovandosi faccia a faccia e in contatto, non solo perdono la loro naturale tendenza a cozzare tra loro, ma s'aiutano scambievolmente a riunirsi e confondersi e parere una cosa sola".

Si potrebbe continuare, citando, tra l'altro, dalla Introduzione alle lezioni sulle Epoche della lingua italiana, ch'egli tenne a Londra nel 1818, certe posizioni di consenso (ma non per questo di partecipazione, sembrandogli cose già ovvie e dibattute a fine Settecento) alla disputa dei romantici contro i classicisti: contro la conclamata necessità della imitazione, l'osservanza delle regole, il superstite aristotelismo; con l'affermazione del carattere di spontaneità dell'opera d'arte, della sua originalità, della creatività dell'artista, che deve "sentire fortemente, osservare rapidamente, immaginare nuovamente, applicare esattamente": convincimenti che avrebbero potuto sottoscrivere lo stesso Manzoni ed i romantici; e dunque il discrimen è da riconoscere in una differenza profonda di progettazione, di pratica letteraria, tra Vero Ideale e Vero Reale ("L'Ideale scompagnato dal Vero non è che o stranamente fantastico, o metafisicamente raffinato, ma senza l'Ideale, ogni imitazione del Vero riuscirà sempre volgare"), tra sublime e quotidiano, tra eroico e popolare, tra la religione laica del plutarchismo e dell'alfierismo e quella ugualmente eroica e vibrante, ma dimessa nella umiltà dei sentimenti e calata nel reale, del Manzoni, e dei romantici-carbonari.

Ma se, come appar evidente, il romanticismo venne diramandosi in una infinità di vie nazionali ed individuali, appar sempre più gran perdita per la ricchezza di quella letteratura l'assenza o la svogliata partecipazione del Foscolo che avrebbe certamente, ove fosse stato presente, reso più vivace ed alto il dibattito ed aggiunte frecce all'arco del nostro primo romanticismo, dominato dal modulo manzoniano.

Ed invece, a parte ogni se ed ogni ma, il Foscolo era perduto per i

nostri romantici, che dopo l'articolo firmato dall'Hobhouse e l'altro Sulla nuova scuola drammatica italiana, anche per certi comportamenti e freddezze, non lo sentivano più uno dei loro, e neppure un maestro cui riferirsi.

MICHELE DELL'AQUILA

da *Primo romanticismo italiano* Bari, Adriatica, 1976, pp. 53-66

Dal primo al secondo «Ortis»

Fra le questioni riguardanti l'Ortis nelle sue successive redazioni, si è assai insistito sulla diversa importanza che assumono la passione amorosa e quella politica nel primo Ortis - pubblicato a Bologna con la data 1798 - la passione amorosa ha un chiaro predominio sul sentimento politico, limitato a un tenue valore marginale, mentre nel secondo Ortis - quello del 1802, lievemente ritoccato nelle edizioni del '16 e del '17 - la passione patria e politica irrompe gagliarda accanto a quella amorosa, unendosi a un assai più largo interesse della vita, a una più ricca e sofferata esperienza, a una più matura profondità di meditazione, all'incandescenza di un tono e a particolari accenti che denotano, oltre, una così intima congenialità con l'animo alfieriano. Ma oltre che in questi e in altri caratteri già segnalati dalla critica, la differenza del secondo Ortis rispetto al primo consiste particolarmente nello sviluppo di un motivo che merita di essere più attentamente esaminato.

Si ricordi quale valore abbia la «passione» per il Foscolo.

Le passioni sono forze fondamentali e indistruttibili della Natura; per loro mezzo la Natura, nel suo incessante moto di cosa in cosa, genera nell'uomo quel moto che è la vita stessa:

La Natura,

che ha stabilito un moto perenne di cosa in cosa, ha anche ab eterno creati gli agenti secondari di questo moto, i quali, come abbiam detto, nelle cose umane sono le passioni degli uomini.

La Natura

assegnò l'inquietudine alla esistenza dell'uomo...; però, languendo le passioni, ritardasi il moto delle potenze vitali; cessato il moto, cessa la vita; ed ogni nostra tranquillità non è che preludio del supremo e perpetuo silenzio.

Le passioni che, per «decreto eterno, universale, immutabile della nature» mantengono «il moto e la vita», sono tanto più impetuose «quanto più sono elevate, vigorose ed attive le facoltà morali degli individui».

Le passioni di cui parla il Foscolo, sono guardate non nel loro contenuto specifico, ma nella loro comune essenza di fervore che contraddistingue la vita dello spirito, sono guardate come «moto e fuoco» accensione che ha sempre qualcosa di nobilmente umano e che ha un valore morale in antitesi alla fredda insensibilità e al quietismo che rappresentano assenza di vita e di vita morale i senza dire che il Foscolo, quando parla delle passioni, pensa a quelle dei grandi spiriti che rendono magnanime anche le loro colpe e, come Dante o Shakespeare, le purificano nell'arte.

Le passioni costituiscono l'intimo strazio di Jacopo Ortis - «Ah! la mia vita purtroppo sta tutta nelle mie passioni» - ma sono anche il segno più alto del suo fervore spirituale; e sono «generose passioni»: a cui Jacopo non potrà «soddisfare giammai», come dice a lui il vecchio Parini, rilevando una sdegnosa e aristocratica superiorità morale di fronte alla vita che è sorda, ostile solo con gli uomini di caldi e nobili sensi.

La passione, che in Jacopo giunge al più acuto parossismo, trova in tutto l'Ortis una accesa apologia, indipendentemente dal suo particolare contenuto. E faccio notare che un'aperta apoteosi della passione in tal senso si ha proprio nel secondo Ortis, che, oltre tutto, si pone decisamente sotto il segno di Alfieri e in uno schietto clima di passione alfieriana. L'indizio più evidente di ciò mi sembra di poterlo ravvisare soprattutto nella nuova fisionomia attribuita alla figura di Odoardo nel secondo Ortis.

Odoardo nel secondo Ortis diviene improvvisamente l'antitesi netta e polemica di Jacopo-Foscolo; un antijacopo, un antifoscolo in quanto negazione assoluta della passione-vita, della passione- magnanimità, della passion come valore morale.

Nel primo Ortis, Odoardo è presentato in modo tutto diverso:

con caratteri nobilmente umani e con una simpatia che lo ravvicinano all'Alberto del Werther. Si noti che il Foscolo, contrariamente a quanto volle far credere, conosceva senza dubbio il Werther quando compose il primo Ortis; ebbene egli si allontana dal primo Ortis e dall'esempio goethiano proprio nei riguardi della figura di Odoardo e proprio nel secondo Ortis, in cui talvolta si è invece più largamente giovato dell'opera del Goethe; della quale, inoltre, aveva avuto allora più diretta conoscenza, mediante la traduzione fatta per lui da

Antonietta Fagnani Arese. Il distacco da Goethe e da Ortis 1 in ciò che concerne l'Odoardo dell'Ortis 2, è cosa che vorrei mettere in luce sotto certi suoi particolari aspetti.

Prima di esaminare i caratteri di Odoardo in Ortis 1 e in Ortis 2, richiamo quelli fondamentali dell'Alberto goethiano.

Quando Werther conosce Carlotta, Alberto, suo fidanzato, è assente: «è in viaggio; è andato a mettere in ordine i suoi affari, perché il padre è morto...». Per qualcosa di simile si assenteranno i due Odoardi, ma dopo che Jacopo ha già conosciuto Teresa.

Quando Alberto torna dal suo viaggio, ecco l'impressione che ha di lui Werther:

E' un bravo caro uomo, al quale bisogna voler bene... E' così generoso che non ha mai baciato Carlotta in mia presenza.. Non posso negare ad Alberto la mia stima. Il suo aspetto tranquillo contrasta con l'irrequietezza del mio carattere tanto vivace... Ha molto sentimento e sa quello che significa possedere Carlotta

Perfetto è l'accordo di Werther con Alberto:

Inoltre quel bravo Alberto che non turba la mia felicità con nessun atteggiamento di cattivo umore, che mi circonda di affettuosa amicizia e per il quale, dopo Carlotta, sono la persona più cara al mondo.

Alberto è un uomo attivo e ordinato:

Ho visto pochi che lo uguagliano per l'ordine e l'attività negli affari.

La tranquillità di Alberto - che contrasta col carattere acceso e irrequieto di Werther - non è manifestazione di freddezza o d'indifferenza; si unisce anzi a un vivo sentimento, a una fine bontà, a generosità di affetti; perfino a slanci passionali che fanno meravigliare Werther; senonché in genere egli tempera ogni esuberanza passionale col freno di una saggia e calma ragione. Né il senso dell'ordine e lo spirito pratico negli affari o una certa particolare meticolosità vogliono diminuire i caratteri umani di questa figura. Werther, infatti, può concludere senza ombra d'ironia:

Alberto è certamente il miglior uomo che esista sotto la volta celeste.

L'atteggiamento di Werther verso Alberto è riassunto dal Foscolo stesso: s'affeziona ad Alberto con lealtà; e, quando questi possiede Carlotta, Werther crede sinceramente ch'ella sia moglie felice...

Nello stesso stato d'animo si trova Jacopo di fronte a Odoardo nel primo Ortis.

Vediamo ora i tratti essenziali di Odoardo in Ortis I.

In Ortis I, Odoardo è la prima figura che si profila e di cui si parla. E' presentato nel più suggestivo ambiente campestre e in atteggiamenti che subito svelano un animo nobile, elevato, cordialmente umano.

Giunto appena al laghetto, mi pare di scorgere sul pendio della montagnetta una persona che meditava... I solitari, simili agl'infelici, stamano scambievolmente.

La meditazione, il solitario raccoglimento che richiama un cuore sensibile all'infelicità; e l'intesa spirituale sorge d'improvviso con un vincolo che si presenta come reciproco amore.

Jacopo s'avvicina; vede che quell'ignoto sta disegnando. E' un artista. L'intesa con lui si fa per questo più intima. L'ignoto «s'alza, scende al laghetto e, passando», guarda Jacopo «e si leva il cappello... Un atto di cortesia che è signorilità d'animo umanissimo. Il breve dialogo che segue tra lui e Jacopo conferma questo carattere.

L'indomani Jacopo, trovandosi vicino allo stesso luogo in attesa di recarsi alla villa di Teresa si sente chiamare. Riconosce la persona incontrata il giorno avanti, che è Odoardo; e così lo descrive:

In verità non è bello, ma di una fisonomia così liberale, ch'io mi sono sentito, in vederlo, una delle mie solite simpatie. M'alzo per abbracciarlo, come se l'avessi conosciuto da molto tempo.

Spirito fine e non certo privo di passione si dimostra subito Odoardo quando, nella conversazione che allora ha con Jacopo, s'accende in un discorso d'arte:

Parlando delle belle arti lungo il cammino, ci è mancato pono che non si svegliasse una contesa fra noi.

Jacopo, dunque, per tanti suoi caratteri, sente subito in Odoardo una affinità quasi di spirito fraterno.

Tutto ciò è descritto nella lettera III. Nella V si torna ancora su Odoardo. Odoardo è presentato esplicitamente con un temperamento d'artista: «Odoardo nacque pittore». Dedicatosi all'arte se ne è poi sviato; Teresa ve l'ha ricondotto e per questo lo sente più suo:

Osservo che Teresa lo guarda come una sua creatura, e lo ama di più, perché ella ha il merito di averlo ricondotto al retto sentiero, dond'egli, senz'avvedersene, deviava.

Dunque l'Odoardo di Ortis I non solo è intimamente caro a Jacopo, ma anche a Teresa che lo ama e di profondo amore.

Nella lettera VII il ritratto di Odoardo si completa; e con le tinte più affettuose:

Odoardo è un angelo: buono, esatto, liberale, paziente...; non ha che un po' di garrulità.

La garrulità di Odoardo è presentata con la più sorridente e indulgente simpatia in un passo esemplificativo che subito segue. Eppure, anche di un così inoffensivo rilievo, Jacopo si pente e all'amico Lorenzo scrive la successiva lettera - la VIII - solo per il bisogno di giustificarsi. La lettera non accenna ad altro ed è tutta nelle poche parole che riporto:

Per questa volta te la dò vinta: ti ho descritto con amplificazione l'unico difetto di quell'ottimo giovane, e della sua virtù non ti ho fatto che un misero cenno. Umana razza!

Nella lettera X si parla della prossima partenza di Odoardo. Scena sovrabbondante di commozione; ma, tra la pena di Teresa e gli slanci affettivi di Jacopo, Odoardo è quello che tocca i toni più esasperati: con una sensitività che abusa anche delle lacrime.

Nella stessa lettera si ribadisce l'accenno ai profondi legami tra Odoardo e Teresa, facendo sapere che i due gio vani si amavano fin dai primi anni della giovinezza; che il matrimonio era stato ostacolato dal padre di lei ma per ragioni altamente degne della sua figura di galantuomo; che infine Teresa aveva sposato il suo primo marito solo

per soddisfare l'affettuoso desiderio del padre morente. Quindi la promessa di nozze tra Odoardo e Teresa - dopo che questa è rimasta vedova - non fa che rinsaldare un vincolo in sostanza mai spezzato: in un mondo di circostanze tutte giustificate, in una consonanza di affetti che non è stata mai veramente turbata da costrizioni o da ombre.

Jacopo qui non s'inserisce come l'antitesi di Odoardo; e di un Odoardo che, estraneo a Teresa, è da lei subito.

Jacopo è certo «che Teresa è felice» con Odoardo: come Werther è certo che Carlotta sarà felice con Alberto.

Basteranno questi cenni. Esamineremo altri particolari dell'Ortis 1 nell'illustrare la rielaborazione dell'Ortis 2.

Il mutamento della figura di Odoardo nell'Ortis 2 è dovuto certamente alla necessità di porre Teresa di fronte a uno sposo che non abbia nessuna affinità con lei, che essa accetti per un puro atto di sacrificio «come vittima sgozzata all'altare» onde rendere più profondo e fatale l'intimo legame con Jacopo, acuire il «furore» della passione e giustificare meglio l'ineluttabile suicidio. Ma nel creare la figura di questo nuovo Odoardo, che poteva essere in tanti altri modi estraneo a Teresa, il Foscolo sviluppa proprio tutti i caratteri che concorrono a farne la perfetta antitesi di Jacopo e mette in luce soprattutto quella gelida mancanza di passione che, nel pensiero foscoliano, è forse la più profonda negazione di vita spirituale e di valore morale.

La figura di Odoardo è stata oggetto di una delle più sostanziali, intime rielaborazioni del secondo Ortis ed è interessante vedere come il Foscolo abbia proceduto anche là dove si volevano conservare elementi del primo Ortis.

In Ortis 2 così Odoardo viene presentato insieme al signor T***, padre di Teresa, che è il primo di cui qui sotto si parla:

Ha tratto cortese, fisionomia liberale e parla col cuore. V'era con lui un tale; credo lo sposo promesso di sua figlia. Sarà forse un bravo e buono giovine; ma la sua faccia non dice nulla.

Odoardo, rispetto a Ortis 1, è ora «un tale»; espressione che lo respinge in una lontananza impersonale con un senso di antipatia, di disistima, anzi disprezzo; e l'unico carattere che rivela al suo primo apparire è una chiusa, inespressiva freddezza: «la sua faccia non dice nulla». L'Odoardo del primo Ortis qui diventa il contrario e, con qual-

che attenuazione, cede parse delle sue qualità alla nuova figura del signor T***; il quale, «parla col cuore, ha tratto cortese e fisonomia liberale» quasi la stessa di Odoardo 1, che, alla cordialità e alla cortesia, univa «una fisonomia così liberale».

Ed ecco il compinto ritratto di Odoardo. Jacopo, dopo aver parlato della casa del signor T***, nella quale uassa «le intere giornate», così continua:

Se nondimeno non vi fosse quello sposo! Perché davvero... io non odio persona del mondo, ma vi sono certi uomini ch'io ho bisogno di vedere soltanto da lontano. Suo suocero me n'andava tessendo ier sera un lungo elogio in forma di commendatizia: - Buono, esatto, paziente! - E niente altro? Possedesse queste doti non angelica perfezione, s'egli avrà il cuore sempre così morto e quella faccia magistrale, non animate mai né dal sorriso dell'allegria, né dal dolce raggio della pietà, sarà per me un di que' rosai senza fiori, che mi fanno temere le spine. Cos'è l'uomo, se tu lo lasci alla sola ragione fredda, calcolatrice? Scellerato, e scellerato bassamente.

Jacopo protesta di non odiare nessuno, ma l'odio, o almeno un furioso sdegno, freme contro Odoardo; che qui è respinto al polo opposto di Jacopo. Il primo Odoardo era «buono, esatto, liberale, paziente», il secondo Odoardo è «buono, esatto, paziente»; non è più «liberale» e le altre qualità che sembrano identiche si trasformano in un valore assolutamente negativo per sola mancanza di «passione», per effetto di un «cuore così morto». Odoardo 2 è dominato dalla «sola ragione fredda, calcolatrice», che uccide ogni moto dell'animo, ogni «passione» come elemento essenziale di vita e di vita morale.

Infatti un simile uomo per il Foscolo è addirittura - e non potrebbe essere diverso - «scellerato e scellerato bassamente».

Ma il ritratto di Odoardo non è ancora terminato:

Del resto, Odoardo sa di musica; giuoca bene a scacchi; mangia, legge, dorme, passeggia, e tutto coll'oriuolo alla mano; e non parla con enfasi se non per magnificare sempre la sua ricca e scelta biblioteca. Ma quand'egli mi va ripetendo con quella sua voce cattedratica «ricca, scelta», io sto lì lì per dargli una solenne mentita.

Si ricordi che il primo Odoardo «nacque pittore», e cioè un vero spirito d'artista. Il secondo Odoardo «sa di musica», ma come parse di una esteriore, pretensiosa educazione nobilescia, che serve solo a fare

una figura degna del proprio rango; allo stesso modo di quella tale biblioteca ch'egli ostenta - in questo solo cave «parla con enfasi» - «ripetendo con la sue voce cattedratica «ricca, scelta». Sulla bocca di Odoardo, che è anche la negazione del sapere, queste due parole si scandiscono con un senso di amara caricatura come il riflesso di quegli atti d'automa che egli va compiendo illudendosi di esser vivo: «mangia, legge, dorme, passeggia, e tutto coll'oriuolo alla mano». L'apparenza di vita del dantesco Branca d'Oria - «e mangia e bée e dorme e veste panni» - par qui riflettersi, ma colorata da una ottusa meticolosità che vuol sottolineare il sinistro e gelido meccanicismo dell'uomo addirittura nato senz'anima.

Si veda ancora la descrizione della visita ad Arquà, sul cui sfondo, in Ortis 1, è messo in risalto l'intimo amore tra Odoardo e Teresa insieme al loro affettuoso legame spirituale con Jacopo, mentre in Ortis 2 abbiamo proprio la rivelazione dell'infelicità di Teresa a Jacopo; e ciò dopo che Odoardo ha mostrato ancora una volta la sue gelida insensibilità. La natura intorno ad Arquà offre una visione di esaltante bellezza; Teresa, come Jacopo, è in estatico rapimento e sente il bisogno di espandersi in un'anima che vibri con la sua:

In tanta piena di sensazioni, le anime si schiudono per versarle nell'altrui petto: ed ella si volgeva a Odoardo. Eterno Iddio! pareva ch'egli andasse tentone fra le terbebre della notte o ne' deserti abbandonati dal sorriso della natura. Lo lasciò tutto a un tratto, e stappoggiò al mio braccio, dicendomi...

E' questo il momento in cui Teresa confida a Jacopo: «Sono infelice!».

Ma si osservi come sono stati ritoccati anche certi particolari che passano inosservati.

La causa del viaggio che terrà lontano Odoardo nei due Ortis è quasi identica. Nell'Ortis 1 Odoardo deve recarsi a Roma per tutelare le sorti della sua eredità minacciata dalla morte del tutore; nell'Ortis 2 Odoardo parte pure per Roma ma per la morte di un cugino e per contendersene l'eredità con altri parenti. Una sottintesa sfumatura di puntiglio e di venalità si riversa sul nuovo Odoardo ad accrescerne gli aspetti negativi.

Prima della partenza, Odoardo si reca da Jacopo per restituire uno schioppo da caccia. La scena è quasi identica nei due Ortis e qui la differenza sembrerebbe quasi inconsistente. Ecco il primo Ortis:

Questa mattina venne Odoardo a restituirmi un archibugio ch'io gli aveva prestato; io non ho potuto vederlo partire senza gettarmigli al collo, tuttoché avessi dovuto veramente imitare la sua placida indifferenza, mentre quelli non erano gli estremi congedi.

Ed ecco il secondo Ortis nel testo definitivo delle edizioni di Zurigo e di Londra:

Ieri è venuto Odoardo a restituirmi uno schioppetto da caccia ch'io gli aveva prestato e a pigliare il buon viaggio da me; non ho potuto vederlo partire senza gettarmigli al collo, tuttoché avessi dovuto veramente imitare la sua indifferenza.

La «placida indifferenza» del primo Odoardo è solo serena tranquillità d'animo e il Foscolo lo fa meglio comprendere aggiungendo a giustificazione, che «quelli non erano gli estremi congedi». Questa frase ancora appariva nell'edizione milanese del 1802, ma fu soppressa nelle edizioni di Zurigo e di Londra, dove - soppresso anche l'aggettivo «placida» - l'«indifferenza» che resta al secondo Odoardo è solo freddezza d'animo, insensibilità; messa in luce dalla nuova precisazione: «e a pigliare il buon viaggio da me». Il nuovo Odoardo viene per congedarsi definitivamente e resta impassibile.

Il confronto tra le successive redazioni qui illumina assai bene la continua e sempre più coerente elaborazione del nuovo Odoardo come perfetta immagine dell'«apatia»; mostra poi come il Foscolo abbia lavorato di sfumature per poter adattare il primo testo allo spirito della nuova redazione. Nella quale resta l'abbraccio di Jacopo; assai poco giustificato se si pensi all'insensibilità del nuovo Odoardo e all'avversione che per lui sente Jacopo, ma giustificato in altro modo se invece si considera che il Foscolo in Ortis 2 svela il particolare bisogno, anche polemico, di celebrare la «passione» e di acuire quindi il contrasto tra un Odoardo sempre gelido e un Jacopo sempre mosso da impulsi caldi e generosi pur quando siano assurdi.

Di ciò rende meglio ragione il passo che immediatamente segue.

Questo passo, quasi identico nei due Ortis, è un'apologia degli «appassionati» e della «passione», di fronte ai «saggi» e all'«apatia»; ma mentre in Ortis 1 serviva solo a illuminare il caldo slancio di Jacopo che non può fare a meno di abbracciare il tranquillo eppur caro Odoardo, in Ortis 2 esso illumina ancora lo slancio di Jacopo ma rivolgendosi, in una violenta antitesi polemica, contro Odoardo di-

venuto il prototipo dei «saggi» e degli «apatici».

Ecco il passo, che riporto solo nel testo del secondo Ortis:

Non so mai di che nome voi altri saggi chiamate chi troppo presto ubbidisce al proprio cuore, perché lei certo non è un eroe; ma è forse vile per questo? Coloro che trattano da deboli gli uomini appassionati somigliano quel medico che chiamava pazzo un malato, non per altro se non perch'era vinto dalla febbre. Così odo i ricchi tacciare di colpa la povertà, per la sola ragione che non è ricca... O tu, che disputi tranquillamente su le passioni, se le tue fredde mani non trovassero freddo tutto quello che toccano, se tutto quello ch'entra nel tuo cuore di ghiaccio non divenisse tosto gelato, eredi tu che andresti così glorioso della tua severa filosofia? Or come puoi ragionare di cose che non conosci, Per me, lascio che i saggi vantino una infeconda apatia. Ho letto, già tempo, non so in che poeta, che la loro virtù è una masse di ghiaccio che ritira tutto in se stessa e irrigidisce chi le si accosta...

Ho detto che questo brano si trove quasi identico in Ortis 1; c'è però da notare che in Ortis 2 il bisogno di acuire le punte polemiche contro Odoardo e di rendere più serrate l'antitesi tra «apatia» e «passione», ha indotto il Foscolo a inserire nel luogo citato un passo che in Ortis 1 appariva in un altro punto e con altro fine. Si tratta precisamente dei due periodi: «O tu, che disputi tranquillamente...» fino a: «di cose che non conosci». Questi due periodi in Ortis 1 si trovano nella lettera del 29 aprile e servono ancora a giustificare solo la passionalità di Jacopo. Lo spostamento rivela sempre più chiaramente il valore che assume Odoardo nel secondo Ortis, come elemento nuovo e necessario a illuminare un'antitesi tra «apatia» e «passione», che ore si sviluppa con la precise volontà di un motivo essenziale.

L'apologia della passione, nella sue antitesi con la «saviezza» e la gelida freddezza, apertamente si afferma nel secondo Ortis anche in altri passi; come nel seguente, che manca nel primo Ortis:

O Ulissi! eccomi ad obbedire alla vostra saviezza, a patti ch'io, quando vi veggo dissimulatori, agghiacciati, incapaci di soccorrere la povertà senza insultarla e di difendere il debole dalla ingiustizia; quando vi veggo, per isfamare le vostre plebee passioncelle, prostrati appiè del potente che odiate e che vi disprezza; allora io posse trasfondere in

voi una stilla di questa mia fervida bile, che pure armò spesso la mia voce e il mio braccio contro la prepotenza, che non rni lascia mai gli occhi asciutti, né chiusa la mano alla vista della miseria, e che mi salverà sempre dalla bassezza. Voi vi credete saggi, e il mondo vi predica onesti: ma toglietevi la paura... Non vi affannate dunque: le parti sono pari: Dio vi preservi dalle mie «pazzie», ed io lo prego con tutta l'espansione dell'anima perché mi preservi dalla vostra «saviczza». E s'io scorgo costoro anche quando passano senza vedermi, io corro subitamente a cercare rifugio nel tuo petto, o Lorenzo. Tu rispetti amorosamente le mie passioni...

E' qui ribadito ancora il valore morale della passione che «salverà sempre dalla bassezza», che s'accompagna alla pietà, a senso di giustizia, a tutte le umane virtù e che perciò deve essere «rispettata amorosamente».

Sarebbe superfluo insistere sull'asperato tono passionale di Jacopo in tutto il complesso del secondo Ortis, dove anche l'ardore patrio e politico ha valore non solo come arricchimento d'interessi e d'ideali, ma di multiforme passione.

Nel secondo Ortis vediamo dunque affermarsi in tutta la sue forza - e con un chiaro intento apologetico - quella «passione» che già aveva tanta parse nel primo Ortis. Essa trove in Jacopo la sue fremente, estrema incarnazione e da Jacopo si comunica vivissima a Teresa, che «ha molte qualità del suo amante», si riflette gagliarda nel vecchio Parini, e, con diverse sfumature, nella sorellina di Teresa, nella madre di Jacopo o in altre figure presentate qua e là; al polo opposto abbiamo la gelida «apatia» di Odoardo, che si riverbera nella antica fidanzata di Olivo P*** e nel nobile che essa ore ha sposato, nel fugace accenno al patrizio «indolente marito» della bellissima signora che tenta di sedurre Jacopo a Padova, e in qualche carattere di altre figure secondarie.

La creazione del nuovo Odoardo in Ortis 2 rivela l'intenzione di organizzare due mondi che già si profilavano in Ortis e che ore vorrebbero nettamente contrapporsi, come nel romanzo manzoniano i due mondi del bene e del male; salvo che, nell'Ortis, bene e male, coincidono col valore morale attribuito alla «passione» e al suo contrario; alla «passione» come virtù romantica e protoromantica, ma non senza il vivo riflesso di un innato senso cristiano quale si rivela nel luogo precipuo assegnato alla «compassione».

La coscienza e il vigore con cui dal primo al secondo Ortis si

sviluppa l'antitesi tra bene e male, come antitesi tra «passione» e «apatia», appiano nel tentativo di accentrare nelle due antitetiche figure di Jacopo e Odoardo il contrasto di due avversi mondi. Il valore attribuito a Odoardo come antijacopo nel secondo Ortis, può rilevarsi anche nel fatto che il nuovo Odoardo - come ho accennato - si distacca nettamente dall'Alberto del Werther proprio ora che il Foscolo conosce in modo più diretto l'opera goethiana e dopo che aveva già creato, nell'Odoardo del primo Ortis, una figura in tutto simile a quella di Alberto. Ma nel primo Ortis aveva creato più vicina al Werther anche tutta una situazione dove, oltre alla perfetta somiglianza tra Alberto e Odoardo, i rapporti tra Teresa e Odoardo sono identici a quelli tra Carlotta e Alberto, e dove ancora i rapporti tra Jacopo da una parte e Teresa/Odoardo dall'altra, sono pure identici a quelli tra Werther e Carlotta-Alberto.

Rispetto all'Ortis 1, nell'Ortis 2 il Foscolo si giova ora più ora meno dell'esempio goethiano: secondo i suoi nuovi o più chiari intenti; come qui, per esempio, dove egli si allontana dal Goethe e, ciò che più conta, dal primo Ortis - è così arduo mutare radicalmente il già fatto - proprio perché questo era un punto per lui capitale: mettere in piena luce il nuovo e più profondo valore attribuito alla «passione» nell'economia e nello spirito dell'opera.

Altre volte invece, e per lo stesso scopo, il Foscolo deriva in più larga misura dal Werther; come avviene per certi particolari che mirano a esaltare la passione. Si legga, per esempio, questo sfogo dell'Alberto goethiano nella lettera del 12 agosto 1771:

Questo non c'entra, replicò Alberto, perché un uomo che è in balia delle passioni, perde ogni forza di ragione, ed è considerato come in preda all'ebbrezza o al delirio. Oh voi pesone assennate! esclamai sorridendo. Passione! Ebbrezza! Delirio! Voi siete così impassibili, così estranei a tutto questo, voi uomini perbene! Rimproverate il bevitore, condannate l'insensato, passate dinanzi a loro a on aria sacerdotale e ringraziate Dio come il fariseo, perché non vi ha fatti simili a loro. Più di una volta io sono stato ebbro, le mie passioni non sono state mai lontane dal delirio e di ambedue queste cose non mi pento, perché ho imparato a capire che tutti gli uomini straordinari che hanno compiuto qualcosa di grande, qualcosa che pareva impossibile, si doveva necessariamente farli sempre apparire come pazzi o ubriachi. Ma anche nella vita ordinaria è insopportabile che, non appena qualcuno sta per compiere un'azione indipendente, nobile, inattesa, gli si senta gridar dietro: quell'uomo è un ubriaco, è un pazzo! Vergognatevi, o uomini sobri! Vergognatevi, o uomini savii!

Orbene lo stesso spirito e talora quasi le stesse parole riecheggiano in due ardenti sfoghi di Jacopo da me citati: quello contro la «infelice apatia» dei «saggi» - che si trova nel primo e nel secondo Ortis - e quello contro la «saviezza» degli Ulissi, che appare solo nel secondo Ortis.

Ciò che ora ho ricordato mostra inoltre che se il Foscolo, nel secondo Ortis, deriva così largamente dall'Alfieri il tono estremo della passione e se egli stesso colora la alfieriana passione-volontà in passione-sentimento, non bisogna dimenticare quanto il clima passionale dell'Ortis risalga pure a quello del Werther e fin dalla prima redazione, che proprio dal Werther attingeva tanti tra i più accesi accenti di passione e sulla passione.

Riguardo al «dramma del profugo, del bandito, di colui che ha perduto la patria e con la patria le ragioni stesse della vita», dramma che si sviluppa nel Jacopo dell'Ortis 2, dice il Fubini che esso costituisce «il motivo primo o che tale dovrebbe essere di questo nuovo Ortis».

In realtà, nel secondo Ortis, il Foscolo vorrebbe porre in primo piano questo elemento che appariva troppo occasionale nel primo Ortis, e ciò per rendere più eroico, più virile il personaggio di Jacopo, più alto e magnanimo il suicidio di lui; suicidio che già si profilava nell'incompleto primo Ortis, ma solo come conseguenza dell'intimo dramma d'amore. Tuttavia anche nel secondo Ortis il suicidio di Jacopo appare soprattutto come consoggenza della infelice passione d'amore, che esaspera tutti gli altri sentimenti e la cui tragedia è a sua volta acuita dal naufragio degli ideali di libertà e di patria. Ma se nel secondo Ortis l'è sutura tra i due drammi di Jacopo non riesce compiutamente e finisce col prevalere l'antico dramma d'amore e restano tanti squilibri nell'intimo organismo del romanzo, ciò risale in gran parte al fatto che il Foscolo, mosso soprattutto dal bisogno di arricchire passionalmente - e non proprio e non solo con questa o quella passione - lo spirito di Jacopo, lascia anche nell'opera le tracce profonde di un contraddittorio e convulso mondo passionale. Al di là del contenuto della passione - amorosa, politica o come altrimenti si preferisca chiamarla - s'impone o vorrebbe imporsi la «passione» senza aggettivi; la «passione» che, sofferta e non dominata dalla ragione, è foscolianamente il segno più alto della nobiltà di Jacopo, ma anche la intima causa del suo crollo. Almeno intenzionalmente, il motivo unitario dell'Ortis potrebbe consistere nell'apoteosi della passione intesa nel senso accennato; apoteosi che solo nel secondo Ortis si chiarisce e vigorosamente si afferma. Tale motivo è più concettuale che

poetico e si traduce abbondantemente in polemica aperta o sottintesa, a cui s'accompagna una corrispondente tendenza oratoria.

Per concludere e senza tornare sul valore dell'Ortis - assai più ricco di germi poetici e di fermenti spirituali che non di raggiunta poesia - una delle maggiori differenze tra il primo e il secondo Ortis sta nella più chiara, significativa importanza assunta dalla passione che, nel secondo Ortis, è pienamente sentita nel suo essenziale, indiscriminato valore come passione-attività, passione-vita, passione-virtù, mentre intorno ad essa vuole orientarsi tutto il romanzo mediante anche l'espressa antitesi tra «passione» e «apatia»; antitesi di cui ora l'autore mostra piena coscienza soprattutto con la creazione di un Odoardo che è l'opposto dell'antico:

come antijacopo e antifoscolo.

In questo particolare ufficio e significato attribuito alla «passione» di contro alla ragione, alla «saviezza» degli Ulissi, il Foscolo non mostra una semplice consonanza ambientale con lo spirito romantico o, meglio, proromantico, ma idoleggia un mito profondo della sua anima, del suo più intimo sentire; un mito che sarà sempre vivo - almeno nel Foscolo uomo - anche quando, con *Le Grazie*, le passioni saranno distaccate come «calore di fiamma lontana».

L'Ortis è la incandescente apoteosi di questo mito, sempre pronto a risorgere nell'animo del Foscolo, nel quale è più facile distinguere atteggiamenti dialetticamente opposti piuttosto che circoscritti in determinati e successivi periodi cronologici. E credo possa giovare l'aver chiarito, a proposito dell'Ortis, il valore dato alla passione in sé e per sé: soprattutto con il confronto tra la prima e la seconda redazione; nella quale la nuova figura di Odoardo è un fondamentale elemento rivelatore.

CARLO GRABHER

da *Interpretazioni foscoliane* Firenze, Sansoni, 1948, pp. 5-21; 26-31

Ortis e Didimo

La vita del Foscolo è lotta e insieme accordo profondo con i fatti e con le situazioni; il suo animo si è inserito con forza e con libertà nelle straordinarie occasioni dei suoi tempi. Nei primi anni c'è in lui un impeto indeterminato, ma già un impeto; la sua indole si trovava a suo agio in quei giorni impetuosi e vibranti ed egualmente entusiastici nel pensare e nel fare. La sventura è precoce per il Foscolo e diventa un'esperienza che non si cancella nel suo ricordo; la risentirà sempre come una umana possibilità da fronteggiare e da usare nel suo valore spirituale.

Diversa exilia, desertas quaerere sedes. Con la sventura, l'esilio: dalla nativa Zacinto, a Spalato, a Venezia, per lo Jonio e per l'Adriatico. Ode narrare, e poi legge in greco, la storia di quei mari e di quelle isole; ma nella sua formazione spirituale già la lingua greca si accompagna con quella italiana. Aveva conosciuto, come natura, prima della campagna, il mare, il quale non favorisce pensieri facili né commozioni troppo vaghe, e la sua fantasia si era svegliata con quel mare omerico, che riecheggerà nella sua poesia.

Nel 1789 cominciava «con sì grandi auspici la rivoluzione francese»; gli uomini colti d'Europa, il Kant, il Goethe, crederono a un'era generosa e felice, e guardavano alle strade di Francia; tutta l'Europa illusa e delusa fu sconvolta e agitata. La vita del Foscolo, i suoi sentimenti, i suoi studi, si imperniano su questo punto; e anche oltre il trattato di Campoformio dura ancora la risonanza di quest'illusione. La sua prima lingua politica è giacobina; leggeva, preparandosi a disprezzarlo, Gian Giacomo Rousseau, simbolo del sentimentalismo settecentesco, ardente inquieto e debole. Legge l'Alfieri, le tragedie non solo, ma anche *Del principe e delle lettere*; fermenta nella sua mente il modello alfieriano, quello sdegno e quella indipendenza, quella coscienza del valore delle lettere come missione morale, affidata a un

animo fremente, a un'intelligenza perseverante, a un carattere inflessibile. L'esperienza politica e militare degli anni giovanili, il breve esilio sui Colli Euganei, la partecipazione alla vita delle repubbliche democratiche, veneziana, cispadana, cisalpina, i combattimenti di Cento, di Novi e di Genova, servono di sfogo ai suoi sentimenti; tolgono dalla sua vita l'amarezza che lasciano molte volte gli impulsi compressi e il gusto dell'azione non soddisfatta. La conoscenza dell'azione gliela fa amare e capire nel suo giusto valore, meglio di quel che non succeda di solito ai letterati, esclusi dall'azione e inclini a vagheggiarla, prestandole le infinite e splendide possibilità dell'immaginazione. Di essere stato e di essere militare si compiaceva, ma non per amore di esperienza astratta; aveva sempre presente l'idea che muoveva quelle armi; agli uomini del Risorgimento, forse per questo pareva giusto che Giuseppe Garibaldi, con quella sua voce d'oro, sapesse leggere meglio d'ogni altro i versi dei Sepolcri.

La delusione politica e la delusione amorosa, la doppia delusione dalla quale nascerà Jacopo Ortis, un personaggio della vita interiore di Ugo Foscolo, ha contribuito a maturare l'odio della facilità, che sarà caratteristica foscoliana nell'amore, nell'arte e nella politica. Giornalista, ufficiale, applaudito autore tragico, sa essere insoddisfatto di sé e diffidare delle sue opere, come della fama così facilmente raggiunta: perché la poesia e la fama devono essere cosa ardua.

Tutta l'esperienza politica e sentimentale degli anni sino al 1802 entra nella formazione delle *Ultime lettere*; con l'Antonietta Fagnani Arese, il Foscolo considera se stesso Jacopo Ortis, e come Jacopo Ortis smania e si sfoga. La sua indole giovanile, quell'indole risentita, impetuosa, solitaria, triste più che malinconica, quell'indole che aveva ritratto nelle *Ultime lettere*, non muore mai: il «mio amico» Ortis, il «povero Ortis», dice Foscolo, non è morto. Moriva di un colpo di pistola il giovane Werther, perché spariva dall'anima dello scrittore una esperienza interiore ch'egli aveva rasserenata nell'arte; ma non Jacopo Ortis.

Tutta la memoria di tutto se stesso accompagnava per tutta la vita il Foscolo, e il compiacimento di questa memoria. Nell'Ortis, il Foscolo ha guardato alle sue passioni, e le ha vagheggiate nella linea di un personaggio che, se non ha sempre coerenza estetica, è però definito da una coerenza morale. Quelle passioni restavano, anzi rientravano nella vita dell'autore, sostenendosi col ricordo, con l'esempio, e quasi con la presenza di questo personaggio.

Dopo la scorrevolezza della poesia melica e anacreontica, proprio negli anni dell'Ortis, gli si matura la riverenza e «un certo religioso

ribrezzo» per la Musa. La poesia diventa cosa rara e difficile; per questo le sue opere di poesia hanno scarso peso di scorie. Obbediva a tre motivi della sua vita interiore; la consapevole umiltà dinnanzi a certe idee che egli poneva davanti a sé quasi con religione, l'orgoglioso sentimento di se stesso che lo muoveva soltanto ad una poesia alta e difficile, e la volontà e la capacità di giudicare con ferma intelligenza il momento di avvicinarsi ad essa. All'amore, in questi anni e sempre, il Foscolo si avvicinava senza dubbio con meno riguardo che alle Muse e all'impegnativa azione politica; gli amori che già ardono nella sua vita sono l'aspetto più incoerente di essa; ma sono legati alle sue necessità interiori, all'orgoglio, al desiderio di indipendenza, al bisogno di agitazione e al fervore di sentimento: meno profondi, gli amori giovanili sono sentiti non soltanto come stimolo della vita intima e preparazione di una dolce memoria, ma anche come fatti che gli servono di sfogo, lasciandogli un margine di libertà e di serenità interiore.

Il colpo di stato del 1804 e la trasformazione della Repubblica in Regno d'Italia rendono definitiva ed irrevocabile, nelle circostanze esteriori, la delusione politica del Foscolo, né il suo bisogno di concretezza e la sua irruenza di fantasia e di temperamento gli consentivano di vagheggiare programmi politici astratti e a lunga scadenza. Dall'estate del 1804 all'inverno del 1806, guardando «dal molo di Dunkerque le lunghe onde con le quali l'Oceano rompea sulla spiaggia», leggendo Omero e Lorenzo Sterne, conversando con le nuvole, e tra amori più placidi e sorridenti di quelli italiani, scopre a poco a poco in se stesso il personaggio di Didimo Chierico, maturato dall'unione dell'idea del gusto con quella del genio, dalla convinzione che «le norme pratiche del gusto» derivano «dalla cognizione dell'uomo». Didimo Chierico è una costruzione letteraria, la forma riflessa dei movimenti dell'Ortis; ha il distacco e la serenità un po' tesa dei momenti contemplativi del Foscolo, di quel Foscolo che guarda se stesso come esemplare stranissimo d'umanità. Dapprima la figura sdegnosa di lui non ha la mitezza disarmata del parroco Lorenzo Sterne; Didimo Chierico è fratello di Jacopo Ortis. Vede l'amore come «rimorso e tenebra corporea», e rispetta le opinioni altrui con scrupolo religioso. Se non fosse questo, i suoi gesti potrebbero sembrare di Jacopo Ortis; anzi, «un giorno sembrava che volesse impazzire e le lacrime gli piovevano dagli occhi, e stette più di una settimana a lasciarsi vedere in piazza». Ma il tono di Didimo Chierico è diverso da quello di Jacopo Ortis, e il Didimo Chierico rigido ed enigmatico della Notizia si va trasformando quale personaggio della vita interiore del poeta, se il Foscolo stesso chiamerà didimei i suoi atteggiamenti più sorridenti e

più mondani, quella signorile eleganza simile a quel «lume grazioso che i pittori chiamano velatura».

Nei due anni dell'esilio francese matura un nuovo atteggiamento morale, maturano i Sepolcri. Leggeva, per le Fiandre e lungo l'Oceano, Omero e Lorenzo Sterne, ma leggeva per tradurre, fatica a lui penosissima e odiosamata; impiegò tutta la sua vita per l'Iliade, e gli anni dal 1805 al 1812 per lo Sterne. Diceva di non essere fatto che per tradurre se stesso; la traduzione era difatti per lui scavare e esplorare un sentimento, e investigarne con la maggiore esattezza possibile la risonanza. Per tradurre, diceva, bisogna imbevsi dello spirito dell'autore, tradurre un autore vuol dire per il Foscolo inclinare il proprio spirito nel senso di quell'autore. Leggendo Omero e insieme la prosa ricca di pause di Lorenzo Sterne, si persuade della necessità del riposo ritmico e della «scorrevolezza e abbondanza» che dovrà risolversi nel verso sciolto e nella sua teoria del verso sciolto. In quegli anni meditava su se stesso, e contemplava le mutazioni di popoli e di governi, senza trarre nessun dolore ma molta malinconia dallo spettacolo di se stesso e del mondo. Il suo animo era preparato ai Sepolcri, ripensava alla malinconia elegiaca dell'amico Ippolito Pindemonte, e l'amicizia si univa alla compassione, ch'era insieme comprensione dei sentimenti perpetui degli uomini.

Secondo l'Alfieri, il Montaigne si era sottratto alla tirannide, dietro «alla scorza del pirronismo e di un certo che molle faceto», ma il Foscolo si adattava al regime napoleonico-eugeniano, non soltanto per quell'aspetto molle e faceto che poteva essere di Didimo Chierico, ma anche perché, come Didimo, non credeva al cosmopolitismo, ma sentiva la necessità di essere cittadino per avere veramente una patria; per la sua indipendenza, chiedeva una vita libera, ma non astratta né avulsa dalla realtà. Lo spirito di Jacopo Ortis per qualche anno non è agitato dall'amore; con la saggia Isabella, con la elegante Marzia, il Foscolo parla di Jacopo Ortis, ma non si sente Jacopo Ortis. L'impeto generoso di lui si volge alla letteratura; il Foscolo amava la sua ira e la sua bile generosa. S'impegna a difendere gli ideali civili politici e umani dei Sepolcri, del Montecuccoli e della Orazione inaugurale, contro i letterati freddi in tutto e riscaldati solo dall'adulazione. L'amicizia gli è necessaria come l'ira e il disprezzo.

Amicizie varie e diverse, perché di questo umano rapporto il Foscolo sente i diversi toni: l'amicizia fatta soltanto di tenerezza e di consuetudine, da uomo a uomo, con il Brunetti, amico anche dei suoi difetti - e forse a questa amicizia pensava, traducendo, in una pagina del Gazzettino, «suavis amicitiae» di Lucrezio con «indulgente amici-

zia»; l'amicizia mista di rispetto e di contrasto con Giambattista Giovio, più vecchio di lui, nobile e ricco, letterato malinconico e fervidamente cattolico; e infine l'amicizia per il Monti, fondata instabilmente sull'ammirazione per la bravura letteraria, e sulla gratitudine che il Foscolo amava immaginare in lui. Venne nel 1810 la tempestosa rottura. Aveva chiamato eunucomachie le guerre di parole dei letterati, pronti per la loro vanità a «una obbedienza passiva e un'attivissima adulazione». Aveva offeso con la sua taciturnità sdegnosa il Monti, esigente di lodi. Molti credevano che il Monti temesse il Foscolo per la sua maniera di pensare, ed il Foscolo il Monti, per la sua maniera di scrivere. Invece il Foscolo disprezzava nel Monti la ridicola passione della vanità che lo incalzava ad invilire la poesia, e il Monti era invidioso di quell'ingegno e irritato da quell'atteggiamento che pareva un rimprovero. L'ira e lo sdegno tempravano l'anima foscoliana; il Foscolo lo sapeva e si nutriva di questi sentimenti. L'influenza di Didimo Chierico può temperare, qualche volta, ma non mai deviare Jacopo Ortis. Gli amori avevano potuto qualche volta deviarlo; la fortuna non mai. «L'accomodarsi senza fidarsene alla prudenza mondana», può consigliare al Foscolo scrittore accorgimenti nella Orazione inaugurale, e di pittore di quadri farlo pittore di scenari e di prospettive, per appagare la moltitudine che veniva a sentirlo di lontano; può dar luogo nella sua vita interiore a immagini d'indulgenza, ma non lo fa consentire alla prudenza dell'adulazione. All'orazione inaugurale rifiutò di invitare i ministri e non volle chiuderla con l'adulazione di Napoleone, come sollecitavano gli amici, e supplicavano «due patetici occhi neri».

La sua parola voleva essere serena, scevra dell'astio di coloro che sono ribelli perché invidiano chi comanda, come libera della servitù di chi adula. L'insegnamento gli era caro, come affermazione e scuola d'indipendenza, lusingando il suo gusto e il suo bisogno di mostrarsi ad esempio, e permettendogli di professare la verità frutto della esperienza delle passioni, dello studio dei sommi esemplari, dell'amor della gloria e della icarità della patria. Nell'esilio d'Inghilterra, ricorda e rimpiange la sua condizione di professore universitario, insegnare ai giovani greci in una libera università, fu uno degli ultimi e vani desideri della sua vita.

Risorge nel 1809 la situazione delle Ultime Lettere di Jacopo Ortis, che riapparirà ancora nel 1814. Furoreggiando la guerra ai confini, pensava di dover cingere la spada contro la minaccia degli Austriaci, e intanto l'animo era agitato da violenti amori. Scrivendo alla contessa Chiara Giovio, madre di Francesca, la quale più rassomiglia alla

Teresa delle Ultime lettere, avverte che il suo atto di fede sul matrimonio è scritto nell'Ortis; così, per non nuocere alla sua indipendenza, ai suoi principi e alla tranquillità, all'innocenza e alla fama della donna amata, preferisce ritrarsi dall'amore che gli viene contrastato. L'amore comincia da una serena e quasi ilare contemplazione della bellezza; appena vista Teresa, Jacopo Ortis scriveva: «Io tornava a casa col cuore in festa [...] lo spettacolo della bellezza basta forse ad addormentare in noi tristi mortali tutti i dolori». Jacopo Ortis si uccideva; Ugo Foscolo sentiva come Jacopo Ortis, ma non poteva uccidersi, perché non era quello l'unico sentimento della sua vita, né Jacopo Ortis l'unico suo personaggio interiore.

Il personaggio interiore di Jacopo Ortis lo muoveva a scriver tragedie, appunto perché nelle tragedie le passioni dei personaggi si deve intendere che sono state lungamente alimentate prima di proromperle. Jacopo Ortis rimane il libro del suo cuore, ma aveva in mente un altro romanzo, «fratello dell'Ortis; ma con altre tinte - con la tavolozza di Swift, dell'amico suo Lorenzo Sterne, di Don Chisciotte, di Platone». Quand'era vinto dalla stanchezza, o seccato dalla prudenza, apriva il libro dei Memorabili di Socrate, guardava il ritratto di lui, leggeva l'apologia, s'asciugava gli occhi che volevano lagrimare per certa generosa tristezza, e a poco a poco l'anima sua rideva in ogni fibra del corpo; e ritornava a scrivere.

Didimo evocava l'immagine di Socrate, di Don Chisciotte e di Giobbe come immagini idealmente fraterne. L'umorismo di Didimo Chierico gli era necessario per poter passare dalla solitudine alla vita varia, popolata e molteplice, del mondo e delle donne. Dopo la tempesta degli amori e dei rimorsi lombardi, e della lotta coi letterati, nel blando esilio fiorentino gli è compagno spesso il sorriso di Didimo; quando però non lo turba l'amore più che mai forsennato per l'«infelicissima» Lucietta, il rimorso per «la pallida e infelice persona», e l'ansia per le sorti della patria, vacillando dopo Lipsia il sistema napoleonico. Diceva Didimo che chi non ama tutte le donne, non può amarne nessuna; sentiva le donne come «le Grazie vive e presenti», che debbono essere ricompensate con il segreto, con la gratitudine e con l'amore. Come il parroco Lorenzo Sterne, si compiaceva se in qualche amicizia femminile s'intrecciava qualche trama delicatissima di desiderio e d'amore. La contemplazione della bellezza modera, invece di turbare, il suo spirito inquieto; fantasticava serenamente, pensando a donne anch'esse ilari e serene, a giovanette appena conosciute, o a «quelle amabili creature nelle quali talvolta ci scontriamo, che ci accora di perdere di vista, e cui la fantasia rivola del continuo».

Scriveva a Cornelia Martinetti di non poter amare se non «altamente, ardentemente, forsennatamente», ma anche che non ci sarebbe stata forza di tempo né di fortuna che valesse a fargli perdere il piacere di averla veduta, di averla udita, e di aver sentito in tutto se stesso la soavità del suo sorriso.

In quel tempo, l'amore per la Martinetti, l'amicizia per la contessa d'Albany e per il barone Sigismondo Trechi, brillano di un fervore ilare ed appassionato, mescolato di energia e di sentimento, e di un sentimentalismo teneramente ironico. Scriveva nell'agosto 1813, alla contessa d'Albany, di aver trovato un riposo nella stabilità dei suoi principi e nell'amore di quei pochi che amava e stimava davvero. Didimo, secondo la Notizia, scriveva in prosa perpetuamente e se ne teneva; il Foscolo leggeva e rileggeva Omero, e pochi poeti italiani e latini, per comporre *Le Grazie*. Ma, prosa, qui vuol dire tono minore, riflessione e contemplazione umana e indulgente, che non disdice come preparazione interiore alla poesia più placida delle *Grazie*. Con Didimo, il Foscolo è venuto così acquistando la capacità tutta interiore della prosa; un'analisi più minuta, un'attenzione più umile e più carezzevole per le cose che circondano l'esistenza degli uomini, una sfumatura di sorriso, quando non addirittura un sorriso, su se stesso, prima ancora che sugli altri. Simbolo di questo «fuoco gentile» è la contemplazione sentimentale della bellezza ardita e vereconda della *Venere del Canova*.

Cominciava allora l'amore più profondo che egli avesse mai ispirato: quello della Quirina Mocenni Magiotti. Il bisogno di scambievole affetto, che era così intenso nel Foscolo, viene soddisfatto in questa amicizia la gratitudine, la compassione, la tenerezza scherzosa, alimentavano quello che non poteva essere per lui un amore, perché la Quirina non era una donna patetica, e non era una donna bella. Era stata la prima a innamorarsi, e il suo amore era pietoso, indulgente e sicuro; in questa assoluta sicurezza mancava, per il Foscolo, l'appiglio alla fantasticheria. Nella fiducia per l'unica donna degna di stare accanto alla madre, non poteva adagiarsi l'anima del Foscolo, impaziente di riposo. L'aspra disarmonia di Jacopo Ortis, quando né Didimo Chierico né la poesia riuscivano a comporla, quella scuola di furore, di scontento e d'infelice e rimordente passione, erano forse necessarie perché il Foscolo potesse prendere decisioni supreme, e non amasse troppo gli accomodamenti della fortuna, la santa quiete degli studi. Dalla psicologia di Jacopo Ortis, dall'inquietudine degli amori tempestosi del 1809 e del 1814, è stata favorita la risolutezza di una decisione, che era qualcosa di più dell'abitudine quotidiana all'indipenden-

za, della resistenza alle lusinghe dei ministri e degli amici. L'amore diventa una forma di schiettezza e di esasperazione della personalità; l'amore gli abbellisce «le illusioni della redenzione della patria». Gli amori dolorosi, inquieti e senza speranza, toglievano dall'animo suo quella specie di nobile pigrizia e di dignitoso adattamento, per cui anche uomini di sentimenti indipendenti possono rassegnarsi concentrarsi in se stessi e persuadersi alle circostanze. Le idee politiche del Foscolo, intessute della serena filosofia del Vico e del vichiano Vincenzo Cuoco, risentono di un'amarezza che non è soltanto quella della impietosa durezza politica dell'Hobbes. Lo scrupolo della verità, il disprezzo delle facili illusioni politiche, era già nelle Ultime lettere; tuttavia, la pace e l'ordine delle idee vichiane, quelle parole severe ma «disappassionate», prendono nell'animo foscoliano l'aspetto di virile rassegnazione; si rassegna alla sventura dell'umanità serva perpetua condannata «ai prestigii dell'opinione ed alla clava delle forza». Ma la fermezza della rassegnazione non esclude il movimento segreto di un desiderio, se non di una speranza, verso una umanità diversa, per questo il Mazzini salutava nel Foscolo, nonostante tutto, un maestro delle generose illusioni del Risorgimento. Già la teoria della compassione ammorbidiva il suo giudizio politico; se «la compassione» gli faceva sentire pietà degli uomini, e piangere sulle calamità dei nemici; «piangere ad ogni modo; ch'essi pure sono uomini, e sciagurati». Come Jacopo Ortis, il Foscolo diceva che gli uomini si dividono in fortunati e sfortunati, e, pur riconoscendo il valore della realtà politica effettuale, ammirava, meno degli altri, gli eroi della politica e della guerra, e più che nelle altre attività umane, vedeva in quella politica, l'opera della fortuna. «Uomo tu sei mortale», aveva scritto al generale Bonaparte; Milano, splendente di lumi per l'incoronazione di Napoleone, gli sembrava tutta lumicini come un altarino di bambini. A torto s'è detto che il Foscolo ammirasse ad ogni modo l'attività per se stessa; anzi non cadeva in quell'ammirazione senza discernimento per le grandi azioni degli stranieri, che trascinava i letterati del suo tempo; letterati e scienziati, dinnanzi alle umane cose, gli sembravano bambini che guardassero la fantasmagoria. L'orgoglio della sua personalità morale gli faceva considerare da pari a pari gli uomini politici, e senza sgomento gli avvenimenti della storia. Ma gli uomini politici non sono che «ruote dell'orologio»; le circostanze che valgono per essi e purtroppo anche per i popoli, non valgono per il Foscolo. Le sue idee politiche, quella contemplazione vasta e un po' dolente della storia, quel non credere a nessun partito politico determinato, gli aveva cresciuto il senso della propria indipendenza; un orgoglio

pieno di responsabilità e memorie di Jacopo Ortis, lo aveva alimentato in modo tale che quel momento della sua vita non poteva concludersi che con l'esilio. L'esilio non è affettazione di singolarità; il Foscolo sapeva affrontare la sventura, e ne era orgoglioso, ma non la cercava e, come è umano e da uomini forti, finché era possibile, la evitava. [...] L'anima del Foscolo, nel primo esilio svizzero, era turbata e amareggiata; la passione dell'ira, che pur aveva nutrito gesti e pensieri nobili, lo trascinò a quegli errori contro i quali Didimo Chierico lo aveva posto in guardia; ma era «più facile a non incamminarsi verso le passioni, che a tornarsene indietro dal loro affannoso sentiero». Dopo gli anni svizzeri, pieni d'amaro e d'inquietudine, il viaggio e l'arrivo in Inghilterra quasi gli ridà il senso della gaiezza, e lo solleva. La libertà nella scelta della sua vita, il suo «donchisciottismo», lieto dei rischi e delle sorprese, la fiducia nella «donna gentile», la fama di poeta e di uomo che lo circonda, gli coloriscono di una leggera tinta di rosa il principio di questo esilio. La tristezza è compensata in parte da una curiosità didimea di quel mondo nuovo, ch'egli desiderava conoscere nella sua letteratura, nei suoi usi, nella sua vita elegante, nelle sue donne. Era un compenso che tuttavia non placava del tutto il Foscolo; soffriva la lontananza dall'Italia, che lo colpiva nella sua più profonda consolazione; nella radice della sua personalità; soffriva di non poter parlare, scrivere e udire quella lingua nella quale si muovevano, non solo la sua fantasia poetica, ma anche le sue immagini di uomo, abituato all'«ardente diritta evidente velocità» della lingua italiana, sentiva la sua personalità connessa alla schiettezza della sua lingua.

Era libero e politicamente indipendente; ma afflitto dalla sua condizione di forestiero, dalla mancanza della qualità di cittadino, che sola può far reale e concreta l'indipendenza e la libertà. Aveva nostalgia dell'Italia. Come al tempo dell'esilio francese, lamentava di non poter vedere più «le belle fisionomie delle donne italiane», pensava con riconoscenza alla grazia, e alle celesti virtù della compassione e del pudore, virtù benefiche che esaltano le donne su gli uomini, e perciò rimpiangeva e insieme difendeva accortamente il nome, la bellezza e l'anima delle donne italiane: «Le nostre [...] sono e le più vereconde e le più ingenuie insieme e le men... delle altre».

Nei primi anni inglesi il Foscolo, come Didimo, usava nei crocchi delle donne, curioso dell'eleganza e della finezza dei loro pensieri, rispettandole, nella sua curiosità come nella sua passione, come creature umane - se mai più che umane - ma insieme veramente donne. Le Lettere dall'Inghilterra fan risonare quello stato d'animo; Didimo vi è ricordato come chi, più di Anacreonte, s'intendeva del proprio secolo

e di mode e di baci. La galanteria didimea si raffina, e si accompagna con un'arguta fantasticheria interiore, dove l'esotismo aggiunge qualche elemento, e qualchedun altro la consuetudine sempre viva con il parroco Lorenzo Sterne, ingegnosamente sentimentale e galante. Signorine e signore, in iscambio di ammirazione con lui, gli scrivono biglietti profumati, e si fanno insegnare la distinzione italiana fra amare e voler bene.

Passando gli anni, le conoscenze vengono restringendosi, e di tutto questo mondo femminile resterà un amore, con la sua cocente delusione, e, più a lungo, qualche amicizia. Costretto a lavorare per guadagnare, mentre il suo spirito era morso dalla vergogna di doversi piegare alla massima schiavitù, di vendere la letteratura, riusciva tuttavia a sentire come passione quello che era l'ingrato dovere del momento; malediva quel lavoro, ma l'amava e lo scaldava nella sua fantasia mentre lo faceva. Era costretto alla critica e all'erudizione; colto di cose antiche e moderne, ricco di intima esperienza della parola e delle passioni, sentiva la letteratura italiana nel suo valore assoluto, senza quell'abito provinciale ch'era di tanti suoi contemporanei, e per cui gli italiani d'ingegno gli parevano molte volte aquilotti in una gora stagnante. Molti, se non tutti questi lavori di critica, si alimentano della memoria, della fantasia, della vita interiore vicina e lontana del poeta. «Oh com'io mi compiaccio della mia buona memoria! - aveva scritto nel 1809 - ed è pure in quest'amarezze d'un qualche conforto: quasi tutti i poeti che ho letto mi mandano un verso, e mille pensieri che stanno nel mio cuore ma che nelle loro poesie sono espressi con maggiore dolcezza». Certe volte a Milano, seduto al fuoco, ruminando le sue meste fantasie e dominato dalla terribile forza della malinconia, esclamava e ripeteva da mattina a sera alcuni versi che la memoria gli suggeriva. La critica era per lui ritornare a quello che aveva portato «nel cor gran tempo ascoso».

CLAUDIO VARESE

da Foscolo: sternismo, tempo e persona Ravenna, Longo, 1982

L'unità dei «Sepolcri»

Nei riguardi dei trapassi e delle giunture che articolano il carme, ci sembra che si possa affermare con sicurezza la unità strutturale di esso: la rapidità di quei trapassi e la levità di quelle giunture, anziché essere indizio e motivo di disorganicità, sono l'effetto della coerenza con cui esso è concepito. Il poeta segue una traccia di pensiero, poiché ovviamente egli ha dovuto per prima cosa presentare a se stesso le ragioni, per cui la legge livellatrice delle tombe gli sembrava infeconda e contraria, soprattutto, a quel culto delle tradizioni, nelle quali riconosce il fondamento della storia e della libertà dei popoli; si tratta, dunque, di un ragionare conciso, che determina la linea del componimento e gli conferisce una struttura interna, nella quale i trapassi rapidi, gli slanci improvvisi e le apparenti divagazioni trovano una loro legittima funzione.

La linea di tale ragionare ha sviluppo chiaro ed armonico, come meglio si avverte se si stringono in succinto i periodi del discorso poetico.

Da un punto di vista naturale, le tombe non hanno valore, perché la morte restituisce il corpo alle vicende della materia (la fede cristiana nella resurrezione dei corpi non soccorre) ed è legge universale che tutto quanto esiste sia distrutto e trasformato dal moto del tempo (versi 1-22). Dal punto di vista soggettivo, invece, vale il fatto che ognuno mediante la tomba ha l'illusione di sopravvivere come persona nell'affetto dei propri cari, partecipi di illusione analoga, e solo chi sa di non avere affetti dietro di sé non ha motivo di desiderare una tomba (versi 23-50). La nuova legge è perciò da condannare, perché, accomunando o livellando le tombe, ferisce la coscienza collettiva: il sentimento del poeta è particolarmente offeso dal fatto che una tomba propria sia stata negata al Parini (51-90). Considerato storicamente, il costume delle tombe è l'obiettivo di tale dato della coscienza.

za, che è dell'uomo non appena esce dallo stato ferino; comune a tutti i popoli civili, esso si è variamente atteggiato (91-103). Da deprecare è la consuetudine di seppellire i morti nelle chiese; suggestiva invece e quella che fa i cimiteri luoghi d'incontro fra i vivi e i morti; tale costume fu in uso presso gli antichi e lo è ora presso gli Inglesi (104-136). Ma, dove manchi una coscienza civile e la gente non apprezzi altro se non le forme materiali del vivere, le tombe non hanno senso, e sono solo un motivo di fastidio. Il poeta ne augura a sé una modesta, che giovi a ricordare agli amici la propria figura civile e la propria poesia (137-150).

Questa prima parte costituisce prologo alla seconda, in cui i sepolcri, proiezione concreta dell'ansia di durare, sono come presidio della tradizione che crea e alimenta la nazione, manifestazione obiettivata, anzi istituto della medesima ansia.

I sepolcri sono santuari in cui si perpetua la memoria dei grandi: così è di Santa Croce in Firenze, che ospitò le tombe di Machiavelli, Michelangelo e Galilei (151-185). Se c'è un luogo da cui spiriti alti e audaci attingano incitamento alla gloria, da lì si dovranno trarre gli auspici per la riscossa della patria. Questo onore spetterà a Santa Croce, dove Vittorio Alfieri veniva ad ispirarsi e dove ora la sua tomba è ammonimento di amore alla patria. I sentimenti che tale ammonimento suscita sono dell'ordine di quelli che suscitavano nei Greci le tombe dei caduti a Maratona. Tali sentimenti trovano corpo nella visione di battaglia, che, secondo la tradizione, appariva di notte ai naviganti nei luoghi di quello scontro (186-212). La tomba può essere pure incentivo perché all'estinto sia resa postuma giustizia dei torti ricevuti in vita, così come avviene, secondo la leggenda, per Aiace, alla cui tomba le onde portarono le armi di Achille, che ingiustamente erano state negate a lui da vivo (213-225). Ma soprattutto essa serve a mantenere quella memoria alla quale si ispira il canto dei poeti. La tomba di Ilo nei luoghi dell'antica Troia fu forse di ispirazione ad Omero per consacrare all'eternità, insieme con il valore degli Argivi, l'eroismo e il sacrificio di Ettore, difensore della sua patria (226-295).

Su questo schema, la cui coerenza è innegabile, si attiva il processo delle immagini, che assolvono la funzione di tradurre e vivificare in rappresentazioni visive il moto del pensiero. L'aderenza al motivo della tomba, da un capo all'altro del componimento, è perfetta. La mancanza di comprensione, per la quale il Giordani poté definire i Sepolcri come un fumoso enigma, si spiega solo con il difetto assoluto di congenialità fra il critico e il poeta.

Il Foscolo ebbe coscienza di avere creato con i Sepolcri un genere poetico nuovo o che, se mai, aveva precedenti molto distanti, nella lirica greca. Nel ritratto critico che egli dà di sé nel Saggio sullo stato della letteratura italiana nel primo ventennio del sec. XIX, riassumendo le osservazioni contenute nella Dissertazione del Borgno sui Sepolcri, ha modo di precisare così la sua opinione circa il carattere della poesia lirica: «La proprietà della vera poesia lirica consiste in primo luogo nel presentare fatti interessanti, in guisa da eccitare in noi le più forti sensazioni; e quindi mettere a cognizione di tutti quelle opinioni che tendono in primo grado alla felicità degli uomini» (Opere, XI, p. 305). Qui viene indicato il processo come si riflette nella coscienza del lettore: prima immagini, dati di intuizione (fatti interessanti), capaci di provocare forti sensazioni; conseguenza di quelli, l'acquisizione di nozioni utili alla propria felicità.

Considerato il processo creativo dal lato del poeta, la direzione si inverte, poiché i «fatti interessanti» nascono in lui come emanazione, anzi come funzione della verità di cui vuole rendere gli altri partecipi. Il Foscolo esplicitamente ammette (e lo ripeterà subito dopo con altre parole; v. sotto) che la lirica, com'egli la concepisce, ha una sua verità da esprimere. La novità del genere attuato con i Sepolcri consiste nel fatto che si tratta di un carne, quasi di un poema: la funzione poetica non si esaurisce nel giro di una rappresentazione in sé conclusa, che rispecchi in blocco una verità definita e precisa che urge all'obiettivazione (e può trattarsi di un moto dell'animo fissato in una intuizione), ma si sviluppa in una serie di rappresentazioni che aderiscono, più che a una verità apoditticamente espressa, ad un vero dialettico, cioè a un processo del pensiero; non dunque una lirica che obietti in un congruo giro di versi un moto della coscienza, bensì un carne, un componimento più o meno ampio che traduca in immagini, legate dal tessuto discorsivo, un certo opinare e un complesso sentire.

Nelle pagine che precedono ci siamo proposti di seguire la dialettica che muove dall'interno il procedere del carne verso la conclusione; e crediamo di averla individuata nella ricerca di un valore della tomba, che dalla negazione sul piano delle verità naturali (rispetto a queste anche la speranza cristiana nella risurrezione non soccorre) arriva, prima all'affermazione del valore soggettivo di essa, come realtà in cui prende corpo un'illusione, e poi all'esaltazione del suo valore umano oggettivo, come istituto, cioè, che si inserisce produttivo e vitale nella storia umana. Infatti, il fine a cui tende il carne è quello di mostrare come la tomba costituisca una realtà di cui si alimenta la

tradizione, fondamento di quella continuità che nelle coscienze si attua come patria. Che sia così è stato esplicitamente affermato anche dal Foscolo nella citata Lettera al Guillon, quando alla opinione di costui, secondo la quale nell'ultima parte parrebbe «che il soggetto abbia stancata la lira del poeta», ribatte essere proprio il contrario e cioè «che egli abbia sin da principio temperate le forze pervalersene pienamente in questo luogo», (l. cit., p. 448).

Il Foscolo, nel breve esordio premesso alle note, attribuisce al carne, come si è già accennato, una ragione poetica e una ragione morale, e su questi due aspetti vuole che il lettore distingua il suo giudizio. In effetti, è avvenuto che la critica, forse più per necessità di cose, che non per proprio volere, si è attenuta a questa indicazione, quando ha voluto rilevare gli aspetti a suo parere negativi dell'opera (per altro da tutti giudicata come creazione mirabile); e ha formulato come si è già accennato, le sue accuse in queste due direzioni: oscurità e incoerenza del pensiero che si riflette come diseguaglianza e contraddittorietà nella struttura del carne, dissidio fra la ragione poetica, per usare la terminologia foscoliana, e la ragione morale (e il dato raziocinante che questa comporta), il quale avrebbe come effetto la mancanza di unità e lo spezzarsi del componimento in diverse liriche distinte, fra loro solo esteriormente accostate.

Abbiamo nelle pagine precedenti cercato di mostrare come parte delle incongruenze rilevate siano dovute a insufficiente individuazione dei valori letterali del testo e come i passaggi apparentemente casuali e arbitrari diventino perfettamente funzionali in rapporto alla traccia di pensiero, a cui lo sviluppo del carne aderisce. Ora, per rispondere con maggiore pertinenza alla richiesta di giudizio avanzata dal poeta medesimo, considereremo la validità della ragione morale e della ragione poetica, cioè dei due fattori che in indissolubile nesso concorrono alla costituzione del componimento e ne individuano l'altissimo valore.

E' da osservare che lo schema del carne si attiene con assoluto rigore al tema della tomba e della sua rivendicazione come valore umano, nei confronti delle leggi napoleoniche che lo misconoscevano. La tomba viene assunta per quello che è nel costume, una realtà, che ha un suo rilievo di ordine affettivo sociale e storico, nella vita di tutte le comunità civili: il suo posto è all'ombra dei cipressi; è adorna di fiori ed è confortata dalle visite e dal pianto dei vivi. Questa realtà, sul piano della verità assoluta, che coincide nel pensiero del Foscolo con la verità della naturamateria, quale ci appare dall'osservazione e dalla indagine, non ha valore, perché non può dare stabilità e durata al

educo (la speranza cristiana nella risurrezione non soccorre), ed essa stessa, come ogni altra cosa, è travolta dal moto incessante e irresistibile che spezza e confonde perennemente le forme di tutto ciò che esiste. Il vero assoluto è per il Foscolo la natura, più propriamente, questa forza cosmica che trascina l'universo in un incessante divenire, in cui le forme della materia appaiono come realtà transeunti e caduche.

Sullo sfondo di questa negazione, che è un vero e proprio presupposto, per quanto generico, di credo filosofico, la tomba si pone come cosa assai importante nei confronti dell'uomo e del suo destino. Infatti, il valore che ognuno vi annette è in ragione del desiderio, presente in lui come in tutti, di ritardare il proprio perdersi, come consistenza di persona, nella notte dell'oblio. Tale sentimento ciascuno si integra nella prerogativa pure generale, ma propria ed esclusiva dell'uomo, di potersi intrattenere sul piano della memoria anche con chi non appartiene più alla realtà fisica ed esiste solo come immagine riflessa nella coscienza di chi lo ha conosciuto vivente. Questa facoltà è celeste, quasi soprannaturale, perché consente di stabilire un campo di rapporti, al di sopra della legge della materia ed eludendo il suo rigore: la tomba è la condizione, l'istituto per dire così, di un tale corrispondere. Il concretarsi all'esterno, in istituto, di questa facoltà dell'uomo va di pari passo con il suo togliersi dallo stato ferino e l'affermarsi di quelle forme civili del vivere, che impongono affetti e rispetti, fuori e oltre le forme concrete dell'esistere materiale.

Perciò la tomba è un dato della storia, una facoltà umana che si atteggia in concreto con una sua libertà e intorno alle cui modalità diverse si può dare un giudizio di valore sulla base della conformità al suo fine (oppure giudizio di simpatia, diremo noi). Rispetto ai valori, di cui si costituisce la storia, ha funzione preminente, giacché contribuisce a mantenere la tradizione e ad elevarla con il ricordo di coloro che più hanno contribuito a sottrarre l'umanità al predominio della materia e farla vivere nel mondo che più le è proprio. La tomba fornisce un punto di riferimento per l'esaltazione dei grandi e di quegli eroi che, come Ettore rispetto a Troia, forniscono con il loro valore e il loro sacrificio un'espressione eroica della devozione a quella continuità ideale, che costituisce la patria.

Tutto ciò, di fronte a quella forza cosmica che tutto annienta e trasforma, di fronte all'assolutezza della sua disperata verità, si qualifica come illusione; ma questo illudersi è condizione ed essenza dell'essere uomini. In altro luogo il Foscolo dirà che la natura ha comandato all'uomo «d'attenersi fortemente a certi dati principi di religione, di morale, quando anche siano illusioni; gli ha imposto l'obbligo di eserci-

tare le facoltà ch'essa gli ha compartito e quasi confidato, sotto pena di vivere divorato dal rimorso...» (lettera al Fiquelmont, Opere, V. p. 100); e negli stessi Sepolcri afferma che il potere corrispondere sul piano della memoria è dote «celeste» degli uomini. Si può essere tentati di cogliere in contraddizione il pensatore rilevando che, poiché l'illusione viene all'uomo dalla natura, essa ha perciò stessa carattere di verità e non è più illusione. Ma un'obiezione del genere viene a porsi automaticamente su un piano diverso da quello in cui storicamente si determina il pensiero del Foscolo e perciò in questa sede non è legittima.

Come abbiamo detto all'inizio, la posizione del problema della tomba nel carne discende da un atteggiamento di angoscia: quella della morte fisica che annulla l'individuo come persona.

Quest'annullamento si dilata in un destino cosmico, il rivolgimento e la trasformazione di tutte le cose; l'angoscia si giustifica su un piano razionale, si crea una teoria, si traduce in una verità universale, ma non si appaga. Poiché la verità della natura in generale è questa della distruzione, di fronte a cui nulla può avere valore assoluto il fatto umano, in quanto vi contrasta, non può essere se non illusione. Il placarsi dell'angoscia si può avere solo in questa sfera dell'illusione, nell'abbandonarsi ad essa come al proprio elemento, affidarsi cioè, a quanto di reale per sé l'uomo con l'attività della mente e con il sentimento può raggiungere fuori dalla materia, di cui è succube, possesso che egli da sé solo si crea in virtù del fatto che la natura gli ha dato, anzi gli ha imposto questa facoltà di crearselo. Quello dell'illusione e il suo vero mondo, e in esso l'uomo deve ricercare i principi del proprio valore e della propria felicità, che consiste nel liberarsi dall'angoscia della caducità: se gli scienziati «volessero rompere a noi popolo il velo dell'illusione da cui traspare un mondo di belle e care immaginazioni, ci farebbero essi più sovente ricordare la noia e le ansietà della vita...» (Opere, I, p. 266).

I Sepolcri sono un documento del pensiero del Foscolo; pensiero che è potuto diventare poesia, perché affonda le proprie radici nell'intimo della coscienza, come essa sente, ama «l'armonia del giorno». Sullo sfondo dell'amarezza del morire fisico, che si sistema a nozione del trasformarsi incessante di tutte le cose, si erge una visione virile della vita, additata come l'unico rimedio, poiché in qualche modo appaga l'ansia di esistere oltre di sé. Non c'è dubbio che tale visione, in cui domina il valore della tradizione e della patria, come forme essenziali del sopravvivere terreno, muove non da vecchi presupposti razionali, bensì da un sentire che si immedesima con tutta la personalità del poeta. Di essa egli non dà, né ha bisogno di dare, una giusti-

ficazione razionale; anzi è disposto a considerarla come illusione, quando si guarda alla sue relatività rispetto all'assoluto dell'eterno finire. Ma nell'ambito dell'uomo, e delle facoltà che a lui solo la stessa natura ha conferito, tale relatività diventa per lui assolutezza: la vita raggiunge la propria assolutezza nelle forme eroiche dell'agire, così come la raggiunge nell'arte, che dà realtà duratura a momenti di superiore creatività.

A seconda che ci si ponga dal punto di vista di questa o di quella filosofia, un tale opinare può essere fatto oggetto di riserve, e accusato persino di errore o di contraddizione. Così il Rosmini nel noto Saggio sulla Speranza critica la teoria accennata qua e là dal Foscolo circa la felicità fondata sull'illusione; dal suo punto di vista, a ragione, poiché la felicità non può venire da qualcosa che si sa essere senza reale valore, illusione (ci si può solo dimenticare in essa), ma bensì da una certezza di fede. Di recente altri ha rimproverato al Foscolo di essersi messo sul piano idealista, senza essersi saputo liberare dal presupposto materialista, il quale è rimasto per lui così impegnativo che, nei confronti di esso, ciò che vi è di solo e veramente assoluto diventa relativo, illusione.

Con tali rilievi, quale si sia il loro valore speculativo, si è fuori di quella posizione interna all'opera, dalla quale solo è possibile fornire un giudizio critico, e circa la ragione morale, e circa la ragione poetica. Va perduto il pregio di un pensiero che da un presupposto materialista si aderisce a rivendicare una immortalità terrena, e non lo rinnega, ma si costruisce al di sopra di esso; e va smarrito il delicato, penoso fascino, che proviene dal razionalizzarsi di una fede, la quale, fallita sul piano razionale per ciò che riguarda il destino individuale, trova modo di legittimarsi su valori extraindividuali e in essi si esalta. La profonda melanconia che spira nel carme, nonostante la generosa vitalità che gli dà impeto, proviene certo dal senso, sia pure distante, di caducità che adombra (come l'ombra, diremmo, che si associa alla luminosità delle nuvole) i vigorosi moti e i grandi ideali che vi sono rappresentati.

Ma che vi sia incoerenza e contraddizione in una siffatta concezione, la quale scaturisce da profondi avvertimenti della coscienza e in essi, più che nello stesso raziocinio, si legittima, si deve senz'altro escludere: si tratta, invece, di uno sviluppo da posizione a posizione, un tramutarsi di piani, non arbitrario ma necessario, mediante il quale si dà ragione di una realtà che è dell'uomo, anzi di una sua verità. Vi è infatti, un processo di pensiero, coerente e sincero, non occasionale ma maturato attraverso una ricerca sofferta. I termini qui raggiunti, e i cui precedenti sono in parte anche nello Ortis, saranno sempre presenti nella coscienza del Foscolo come uno stabile modo di vedere e

sentire la propria vita e il mondo.

Bisogna dare, quindi, atto al poeta che la «ragione morale» del carne costituisce un nobile tentativo ad una sua costante di alto livello. Il merito è tanto più grande, poiché esso si propose come una guida libera ed audace agli animi intorpiditi, che si svegliavano al vento tumultuoso delle idee e delle passioni provenienti d'Oltralpe. È noto come il carne abbia assolto pienamente tale suo compito, contribuendo alla formazione della coscienza risorgimentale.

Ciò è certamente accaduto in virtù della «ragione morale» cioè della visione di vita che è in esso additata, resa più vitale e categorica dalla forza della «ragione poetica», con cui si associa.

All'unità di concezione, come si rileva dalla organicità della struttura, fa riscontro nel carne un'unità propriamente poetica, per il fatto che si riflette in esso una particolare creatività, la quale si avvale di mezzi di propria elezione. In primo piano, sullo sfondo dei valori che ne costituiscono la fisionomia intellettuale, ingegno, acquisizioni culturali, principi e spunti etici, si profila vigorosa e sicura la figura di Foscolo poeta, nella piena capacità di obiettivare immagini portatrici di un sentimento validamente umano (poiché questo è arte), con il magistero di una forma verbale, che partecipa del medesimo ritmo vitale della creazione, transcendendo nei segni il limite del valore saputo (e questo è poesia).

Nell'estratto della Dissertazione del Borgno, che abbiamo già citato, il Foscolo così precisa dal lato della tecnica il carattere della poesia lirica: «Per ciò, un componimento poetico che non fornisca al pittore, ogni dieci versi almeno, immagini sufficienti a formare un quadro che rappresenti tal fatto capace di muovere alle generose passioni l'animo di chi lo ricorda, ossia vero non imprima nella mente in luminosi caratteri qualche utile verità; tale componimento può essere ammirabile nel suo genere, ma non mai appartenere alla lirica poesia» (Opere, XI, p. 305). A tale poetica la creazione si conforma in modo da potersi dire che in nessun altro componimento della poesia italiana l'elemento icastico assolve la sua funzione con tanta concentrata ricchezza e potenza come nei Sepolcri. A ciò si aggiunge la partecipazione creativa dell'espressione verbale, da cui deriva quella musicalità non analizzabile, che investe il verso nei momenti più alti della liricità, al di sopra e al di là del ritmo acquisito del metro; in quei momenti, cioè in cui l'anima del poeta si dona più pienamente all'immagine, vive più liberamente in essa, perché essa è più del suo mondo.

La spontanea e ricca fecondità delle immagini, che si susseguono a tradurre visivamente ed emotivamente il pensiero nel succedersi degli

endecasillabi, si palesa sin dall'inizio nella stessa domanda dell'esordio: la tomba è lì nell'ombra e qualcuno versa su essa le sue lacrime come una voce a cui nessuno risponde. A questa mestizia si contrappone una scena di sole in un trionfo di vegetazione e di vita (piante ed animali, per la solidarietà del nascere e del vivere, sono una immensa famiglia che ci attrae con la sua varietà e la sua bellezza), sul cui sfondo s'inquadra la danza lieta delle ore, come di un coro di fanciulle in atteggiamenti di grazia e di lusinga.

Quindi, lo sguardo è guidato di nuovo sul sepolcro, sulla cui pietra ci pare di cogliere l'ala della dea Speranza che fugge via.

La tomba rimane al centro della rappresentazione, perché il poeta vuole che risalti nella sua centralità affettiva: è l'ultimo asilo, in cui la terra natia accoglie il figlio che le ritorna senza vita, per ricordarne almeno il nome, e su cui l'albero distende la sua ombra come in un segno di femminile pietà. Nuovi tratti vi si aggiungeranno fra poco; la preghiera della donna innamorata e la commozione religiosa del passeggero solitario alla vista del tumulo.

Lo sviluppo discorsivo del pensiero, dopo il richiamo alla legge che proibisce la distinzione del sepolcro, si concreta in un sentimento di sdegno che cerca espressioni a se conformi. Da un lato la scena del Parini seduto all'ombra di un tiglio, a cui la Musa si accosta e sorride in una fragranza di ambrosia, sembra fornirci l'immagine del monumento con cui il poeta avrebbe voluto vedere onorata la memoria dell'amico venerando; dall'altro, il quadro aspro e funereo del cimitero suburbano, in cui giacciono senza onore i resti mortali di lui, dovrebbe con il suo orrore segnare la condanna di quella legge inumana.

Il dettato della poetica ha forse un'applicazione esasperata nell'eccesso romantico di questa rappresentazione. Lo stento della visione si denuncia nel «forse» con cui si postula una situazione, che non si crea sull'impulso di un moto di sdegno, non è in funzione di esso, ma è invece destinata a cercare dall'esterno un sentimento di orrore. Ne risulta una composizione di disegno e colore oratori, episodica e dissociata, perché l'orrore che dovrebbe rendere i vari tratti in unità non è presente nel poeta e non lo sarà nel lettore. Un medesimo stento si dovrà lamentare a breve distanza, quando il poeta, volendo coordinare la condanna del costume di dare sepoltura ai defunti nelle chiese a un senso di raccapriccio, che in effetti non prova, consegna una rappresentazione che troppo palesemente denuncia il carattere oratorio. La serie delle concitate immagini di vario ordine, che dovrebbe esprimerlo, il lezzo dei cadaveri commisto all'incenso, gli scheletri effigiati, il terrore notturno delle madri che coprono delle braccia nude i loro

lattanti, il genere lungo dell'anima che aspetta la prece venale dagli eredi del santuario, manca in effetti di unità rappresentativa. Sono questi i casi, forse i soli casi, in cui la documentazione intuitiva non risponde (perché risponde esageratamente e forzatamente) al fine poetico: la creatività foscoliana, regolata da un nativo sentimento di ordine formale e armonia, è libera e sincera solo nel mondo della sua vocazione.

La liricità riprende quota nella rappresentazione del cimitero pagano, cui concorrono elementi visivi ed espressivi, vividi e concreti. Ogni tratto è segno di un valore. Il verde dei cipressi è simbolo della memoria perenne; la fiammella della lampada è lì ad appagare l'ultimo anelito dell'uomo verso la luce; amaranti e viole, che nascono sulle zolle fecondate dalle acque lustrali, compongono con i loro colori raccolti una nota di serenità rassegnata; il pregio dei vasi, destinati a raccogliere le lacrime votive, scioglie queste dalla sofferenza che le ha generate, e dà loro il prestigio di un dono prezioso. Completa il quadro l'immagine, appena individuata, del parente che liba latte in onore dell'estinto, o siede in colloquio con l'ombra di lui, non per dare, ma per ricevere conforto alle proprie pene. E., intanto, gli sembra di avvertire il profumo di lande ultraterrene. Certo l'immagine degli Elisi è presente come la memoria lontana di un paesaggio reale.

La fantasia del poeta più si anima nell'atmosfera di quei mondi che l'esperienza diretta e quella degli studi più hanno accostato alla sua anima. Così si vive di vita propria la splendida vita di Firenze, che sembra quella a cui il pellegrino ha porto per la prima volta il suo saluto, giungendo dai colli festanti di vendemmie. Esperienze dirette ed esperienze letterarie si fondono nella visione notturna di battaglia che si alza sui campi di Maratona. Ma pura e perfetta, quintessenza di un mondo di esperienze dello spirito, la potenza creativa della fantasia si esprime nelle immagini che popolano l'episodio conclusivo (lo stesso Foscolo in polemica con il Guillon riconobbe in esso, come si è detto, l'acme del canto). Non la cruda gagliardia dell'Illiade, ma la forza delicata e virile al tempo stesso dei migliori inni omerici (che il Foscolo additò come esempi di alta lirica) si ritrova in questi versi, in cui la greicità, rinasce vivida in una splendente veste italiana. La fine di Elettra e la sua invocazione all'amante divino, l'annuire di Giove con il gesto accennato del capo secondo la scultorea rappresentazione omerica, il pianto delle troiane che, con le chiome sciolte in gesto di lutto, appaiono già comprese della ineluttabilità di quel destino che pure sono andate lì a deprecare, e infine Cassandra, che con l'animo riboccante della profezia ispirata da Apollo, cerca quei luoghi, ai quali è legato il

sopravvivere immateriale di Troia. Ella guida i nipoti giovinetti e ad essi svela la sua profezia, dacché rappresentano quell'avvenire di miseria e di oscurità, che troverà il suo riscatto nella poesia. La vergine profetica, che il mito greco configura agitata e convulsa nell'invasamento del dio, qui appare nel delicato atteggiamento di una maestra che insegna un canto amoroso ai suoi allievi, dopo averlo ella stessa intonato, e ne guida il coro. La scena ha un ambiente che si crea insieme con le parole di lei: i giovani nipoti intorno fra le tombe degli avi, i cipressi e i cedri piantati dalle nuore di Priamo. La profezia si rivolge dapprima ai nipoti, per annunziare ad essi la miseria e il servaggio che li attendono e per confortarli della certezza che il nome della loro patria distrutta sarà legato in eterno con quelle tombe alle quali si ispireranno i poeti. Come nelle visioni profetiche, si ha un sovrapporsi di piani che sono fuori del tempo, perché tutto l'avvenire in blocco è non presente; all'immagine dei giovani che andranno schiavi a pascere i cavalli dei principi greci e che torneranno, se e quando gli dei lo permettano si sovrappone l'immagine più recente delle rovine di Troia, ancora fumanti dell'incendio che l'ha distrutta, e del contemporaneo trasferirsi dei Penati della città nelle tombe della dinastia, dove con il favore degli dei manterranno alto nella memoria il grande nome. Quindi la parola profetica si rivolge ai cedri e ai cipressi, che rappresentano un avvenire più distante: piantati dalle nuore di Priamo essi sopravviveranno alla morte dei principi troiani e anzi cresceranno presto, innaffiati dalle lacrime delle loro vedove. Dalla minaccia della scure li preserverà il pio rispetto dei boschi sacri. Tombe, piante ed antri appaiono per un attimo staticamente assorbiti nella funzione sacra di proteggere i capostipiti e i Penati di Troia. Ma la loro immobilità e il loro silenzio subito si vivificano nell'immagine del poeta cieco, che si aggira brancolando fra le urne e le interroga. La visione si distanzia nei secoli e si dilata su un immenso panorama, per quanto si distende e si allarga il canto di Omero. Alla fine si puntualizza nella figura di Ettore, ma intorno ad essa c'è tutta l'umanità che piange sul destino degli eroi, che è pure il suo destino, è tutta la natura che, eterna nella vicenda del sole, assiste senza un suo segno alle sciagure degli uomini.

E' noto che il Carrer è stato il primo a rilevare come nei Sepolcri e nelle altre poesie del Foscolo manchino le similitudini; ed egli stesso ne ha precisato la ragione: «...le poesie di lui devono il loro maggiore effetto alla felice scelta di alcune frasi e parole che fanno immagine da sé sole, o la risvegliano coll'armonia proveniente dalla loro collocazione. Questa vita diffusa per tutto il componimento fece sentir meno

al poeta il bisogno di avvivarne in ispecialità alcune parti col mezzo delle similitudini» (Vita, p. LXVI). In effetti, un tale tipo di espressione, che per ravvivare un segno nei suoi caratteri, per dire così, ontologici, si richiama a una diversa ma viva e calzante ontologia, appare superfluo rispetto ad un linguaggio come quello del Foscolo, che realizza nel giro della frase o dello stesso vocabolo intimi richiami al concreto e al sensibile; sì che la lingua stessa partecipa alla creazione, è fattore ed elemento di essa. Rilevare ciò porterebbe alla lettura di tutto il componimento. Basterà qualche rapido esempio: il tempo «traveste» l'estreme sembianze e le reliquie (le forme della nature organica ed inorganica hanno nel tempo la caducità e mutevolezza di una «veste»); l'illusione, o piuttosto la tomba in cui l'illusione prende corpo concreto (v. sopra), «sofferma» l'uomo al limitare dell'al di là (la rispondenza fra «sofferma» e «limitare» concrete l'immagine di un passo che si arresta dinanzi alla soglia di una porta); l'albero assunto latinamente al femminile, «arbore amica», done a quella pietà di ombra profumata il carattere toccante di una pietà di donna; lo «insulter de' nemi» prende i caratteri di un malvagio agire umano e così in «piede del vulgo» si concrete l'immagine di un passo pesante e disaccorto che urti; non di una voce, ma di un soffio di mestizia («sospiro») è fatto l'ammonimento che dal tumulto la nature manda all'estreaneo passante; la lampada che è accesa nella tomba è una favilla «rapita» al sole dagli amici e dà l'immagine di una scintilla colta in aria e presa in amorosa custodia, per fame un dono come di vita all'estinto, così come Prometeo ha «rapito» a Zeus il fuoco per gli uomini; la cupola di Michelangelo in San Pietro è un «nuovo Olimpo», in cui le immagini dei Santi rinascono nello splendore luminoso degli dei pagani; l'Appennino «versa» lavacri su l' Tirrenze come su un corpo augusto: ulivi e case popolano di sé le convalli toscane come di forme viventi; il tempo che spazza «con sue fredde ale» è un trasvolare vivo, al cui vento si disperdono come polvere le rovine; le Muse che «siedono custodi de' sepolcri» danno l'immagine di monumenti incorporei: quando i sepolcri spariscono nel tempo, rimangono esse, presenti come sola voce, ad animare il deserto; e così via.

Questa creatività linguistica opera al di dentro del segno e di solito non lo forza. Talvolta esso rimane nel suo valore, non collabora all'immagine con una particolare espressività, ma assolve la sue funzione nel giro della frase o del periodo, che racchiude e obietta il momento poetico. Questo avviene dovunque, sia nelle parti alle quali si può fare carico di discorsività (come ad esempio: «felice te che il regno ampio de' venti...»), sia in quelle in cui è più forte e sicuro lo

slancio della liricità, che investe tutta l'espressione e non un suo particolare aspetto o elemento; così è dell'episodio conclusivo, dove la parola interviene non con richiami ontologici, bensì con il suo valore e, se mai, con tutta la sua interna musicalità. Sono questi i casi in cui la rappresentazione, piena e vitale per suo conto, si obietta per così dire da sé, con la sua forma, senza bisogno di ricorrere ad una tecnica espressiva, sia pure di altissimo livello.

Ci si può chiedere certo se quel tanto di discorsivo, che è rilevabile nel carne e più si scopre nelle connessioni e nelle transizioni, costituisca elemento negativo e turbi in qualche modo la validità poetica. La domanda è un po' ingenua, perché il carne è quello che è; è una robusta struttura mirabilmente istoriata, in cui ogni elemento ha una sua precisa insostituibile funzione. D'altra parte, proprio la riduzione al minimo delle giunture, che reggono i trapassi, è la causa di quella apparente oscurità, di cui è stato fatto carico al poeta e che è alla base delle accuse di contraddizione o di altri interiori dissidi, che gli sono state mosse.

Il fatto è che ragione poetica e ragione morale, per usare i termini del Foscolo, sono nel carne così strettamente fuse e congiunte che l'una non può essere senza l'altra. Esse, la struttura e la poesia, sono inseparabili, perché nascono nel poema in un unico getto di creazione. Il sentimento, che si associa ad una certa visione della vita e al ragionare che questa comporta, in applicazione a un soggetto particolare come è quello delle tombe e della loro funzione umana, è lo stesso sentimento che muove la fantasia a realizzare un certo suo mondo e non un altro. E' questo il sentimento di virile malinconia, che percorre tutto il carne e accompagna di una luce uguale lo svilupparsi rapido dei periodi poetici. A lettura finita, si ha l'impressione di avere percorso con lo sguardo l'illustrazione luminosa e compiuta di un grande mito umano.

Nella poesia che si serve della lingua, cioè di segni di un sapere che ha un certo suo carattere teoretico, a differenza delle altre arti, il pensiero è sempre presente con la sua interna dialettica.

In grandi creazioni poetiche esso talvolta va oltre la struttura linguistica e diventa «ragione» del creare. In nessun altro componimento della letteratura italiana dopo Dante, forza di pensiero e altezza di poesia appaiono così compiutamente e fermamente fuse dal getto della creazione come nei Sepolcri.

ANTONINO PAGLIARO
da L'unità dei «Sepolcri» in Nuovi saggi di critica semantica Messina-Firenze, D'Anna, 1956, pp. 357 sgg.

La poesia dei «Sepolcri»

Quando dall'unità dei Sepolcri si scenda ai singoli particolari ed episodi, a fatica si staccano i passi di maggior rilievo, tanta è la virtù d'ogni verso che può d'improvviso rivelare una bellezza inattesa. La patetica e virile dolcezza dell'esordio, il paesaggio del mondo sotto la forza operosa che lo affatica, la pia terra che raccolse l'uomo infante e gli porge ultimo asilo nel suo grembo materno, e quel severo cenno a chi la sua polve lascia alle ortiche di deserta gleba, e quella preghiera della donna innamorata, e quel sospiro che la Natura manda all'uomo dai tumuli, son temi che aprono a distesa paesaggi e melodie vastissimi.

Poi l'evocazione del Parini, e la funerea campagna notturna alla cui rappresentazione il poeta diede troppo foschi ma non dimenticabili suoni, e il lirico volo al primo tempo umano e ai primi sepolcri confortati da cipressi e cedri, la favilla rapita al sole a illuminar la sotterranea notte, e le fontane lustrali, e il richiamo dei giardini inglesi ove le britanne vergini sul sepolcro materno prepararono il ritorno all'eroe marino della lor patria; e la rappresentazione di Santa Croce ove ad ogni nome di eroe si schiude un aereo paese, e l'inno a Firenze a cui l'Appennino versa lavacri da' suoi gioghi, e il magnanimo auspicio che da Santa Croce si leva per l'Italia futura, e l'altra presenza di Vittorio Alfieri: sono tutti motivi intensi e, direi, sacri.

L'episodio della battaglia di Maratona, nella sua fiera ed aerea cavalcata, ha qualcosa di troppo sonoro e visivo: perde, insomma, l'aere sacro e il respiro religioso; ma ha un impeto di forza guerriera che rapisce, e sarà sempre ricordato come uno dei passi più potenti di questo concentrato poema.

Il paesaggio deserto delle Muse è stupefatto e infinito:

le Pimplee fan lieti
di lor canto i deserti, e l'armonia
vince di mille secoli il silenzio

Quindi la dolcissima preghiera di Elettra, e la sua diva tomba. Qui il racconto e la profezia di Cassandra han tutta la tenerezza patetica e divina di una preghiera, come continuassero quella di Elettra: e han l'umanissimo pianto dei mortali e la olimpica serenità d'un bassorilievo del Partenone. La parola traduce un pianto antico:

ivi l'iliache donne
scioglian le chiome indarno, ah! deprecando
da' lor mariti l'imminente fato:

(quel ritorno di suoni in i: ivi l'iliache donne, in cui l'acutezza delle vocali, sembra spegnersi come un grido che passi tra le acque, allontana i fatti cantati in un tempo di favola).

Oh se mai d'Argo,
ove al Tidide e di Laerte al figlio
pascere i cavalli, a voi permetta
ritorno il cielo, invan la patria vostra
cercherete.

Una lucente, patetica sintesi di immagini avviva l'invito di Cassandra a rispettare gli alberi che fanno ombra alle tombe:

e chi la scure
asterrà pio dalle devote frondi
men si dorrà di consanguinei lutti.

La forza espressiva e numerosa dei Sepolcri è così intensa che neppure l'uso scolastico di mandar a mente il carme è riuscito a consumarla.

Il Foscolo medesimo additò la novità dei suoi versi sciolti, le pause particolari, gli accenti, la composizione che - dice - alcune volte è tutta di vocali, altre volte è piena di consonanti: e avvertì che in ciascun verso è una appropriata melodia, ed una armonica proporzione variata in ogni periodo.

Potentemente figurativa in ciascuna parola, questa che è pure una musica a piena orchestra, ad ogni frase desta immagini di un'oscura e suggerita bellezza che adunano ricordi mitologici e classici come in allucinanti e sparenti paesaggi, e contano sull'energia e sull'architettura e spessore sonoro delle lettere; così, ad esempio,

fra 'l compianto de' templi acherontei

o anche

Ilio raso due volte e due risorto
splendidamente su le mutue vie.

Talora è un crescendo melodico di espressioni coordinate:

e l'uomo e le sue tombe
e l'estreme sembianze e le reliquie
della terra e del ciel traveste il tempo.

Talora è un'armonia imitativa più fonicamente scoperta:

quel tiglio
ch'or con dimesse frondi va fremendo.

Così nella descrizione del cimitero notturno, tutta riboccante di u e di suoni lenti e come sospesi: funerea, accusar col luttuoso singulto. (E qui ricorre quella upupa di cui i naturalisti dicono che non è uccello notturno. Ma i poeti hanno sempre ragione, e ormai quelle tre sillabe hanno acquistato un suono funereo e suggeriscono la figura di un uccello rapace).

In queste armonizzazioni delle proprie immagini e fin delle sillabe e lettere di un verso, creando suoni scuri, bianchi, intimamente connessi a tutti gli altri rapporti sensibili e spirituali di una parola, il Foscolo raggiunse effetti di alta eleganza. Rileggete i versi in cui è disegnato l'Alfieri e l'alternato moto dell'ira e del desiderio e della speranza:

irato a' patrii Numi, errava muto
ove Arno è più deserto;

il periodo virilmente freme; ma d'un subito s'addolcisce e posa
nella parola attonita e quasi lieta:

i campi e il cielodesioso mirando.

I motivi della vita e della morte, nelle loro figurazioni splendenti o funebri, creano il continuo chiaroscuro dei Sepolcri: le ore vaghe di lusinghe, l'armonia del giorno, la luna che veste di luce i colli di Firen-

ze, e il canto eterno delle Muse sono la chiarezza contro i dì perduti e la sotterranea notte, la forza operosa che affatica le cose e il freddo Tempo che tutto traveste: la petrarchesca famiglia delle erbe fa lume contro le ossa che in terra e in mar semina morte: il sole splende sui deserti e su le tombe.

E congiungendo un'immagine dolente a un moto d'allegria, a una parola lieta, giusta quel principio della malinconia che ha in sé una gioia segreta, e l'altro di una figura grave in atto di gioia, egli toccherà la mesta armonia e udrà il canto delle Parche; e i profumi dei fiori avran come un sacro ufficio d'incensi: e unendo, le più varie immagini in una sola mistura, potrà dire: E di fiori odorata arbore amica - le ceneri di molle ombra consoli.

A sciogliere ciascuna delle singole immagini di un passo com'è questo, s'intende che cos'è la forza sintetica delle metafore nella parola di un poeta: e quante visioni e quanti passaggi intermedi e quanti sentimenti sottaciuti comprenda.

E in questa oggettiva lirica, il tema autobiografico circola sempre e si ispessisce in alcuni tratti come in un continuo parallelismo tra la propria vita e la materia che egli canta. E' una fusione perfetta: ha il segno della necessità. Già si dispiega nel principio o direi meglio nel preludio dolcissimo ed alato con accordi di organo dolenti e tuttavia con immagini di vitale gioia: il sole, la bella d'erbe famiglia e d'animali, le ore vaghe di lusinghe, la dolcezza dell'amicizia, l'amore, la poesia: tutte immagini gioiose della sua quotidiana vita raminga.

E tornerà nell'apostrofe alla Musa del Parini: Non sento - spirar l'ambrosia indizio del tuo Nume, - fra queste piante ov'io siedo e sospiro - il mio tetto materno. E tornerà quando il poeta invoca dalla morte riposato albergo ove la fortuna cessi dalle vendette e poco innanzi tornerà quando il poeta evocherà gli eroi i cui tumuli vide in Santa Croce. e Firenze e l'itale glorie.

E tornerà infine come preludio all'episodio di Ilo e di Cassandra e del canto di Omero: E me che i tempi ed il desio d'onore - fan per diversa gente ir fuggitivo - me ad evocar gli eroi chiamin le Muse - del mortale pensiero animatrici.

FRANCESCO FLORA

da Storia della Letteratura italiana Milano, Mondadori, 1967 vol. IV, pp. 270-273

La filosofia dei «Sepolcri»

L'elemento patriottico si mesce nei Sepolcri con l'elemento filosofico: e ne anzi sopraffatto. Filosofismo pessimistico, come nell'Ortis, ma che si è liberato dalla doglia sentimentale: e ha assunto un carattere di più solenne calma e una vigoria di più pensata convinzione. Si sente che il poeta ha meditato in Lucrezio. Il solido panteismo, la lucida religiosità lucreziana assumono carattere ieratico nei Sepolcri. Da Lucrezio sono desunti singoli luoghi; da un verso di Lucrezio è desunta la legge del tramutarsi delle cose:

Omnia migrant,
Omnia commutat Natura et vertere cogit.

La morte non è nei Sepolcri che trasformazione: Forma e Moto sono gli elementi primi della dinamica universale. La società stessa non isfugge a un tale processo meccanico, al quale mette capo quello che è il fatalismo nella storia delle nazioni. Si sente Lucrezio nella rappresentazione dei terrori, che accompagnano la morte del credente. Il paganesimo è preferito, non solo esteticamente, Come nella Chioma, ma anche moralmente: esso mostra la sua superiorità, in quel momento più serio della vita, che è la morte. I riti della sepoltura presso gli antichi erano più sereni ed umani, che non i riti cristiani. E pure il significato filosofico del carne non è in questi apoteismi lucreziani e pessimistici. Questo canto anticattolico è un canto essenzialmente religioso: e dove nell'Ortis c'è la lacrimosa consapevolezza di un mondo morale che muore, nei Sepolcri è il presentimento di un mondo morale che si rinnova. Nessun componimento meglio del carne foscoliano può confermare la immagine, che il Mazzini recava della grande poesia: fiore che nasce fra le rovine; ma si incolora dei raggi del sole che sorge. Quelle tombe, intorno a cui il poeta raccoglie

tanta grandezza umana e tanta pietà, non hanno soltanto l'ufficio di destare "a egregie cose" gli animi dei nipoti. Il Foscolo dice al Guillon di aver considerato le tombe non religiosamente o moralmente, come i poeti sepolcrali inglesi, ma politicamente; ed è troppo poco. Dal carne vengono le voci più solenni del passato, le più sante della tradizione; i sepolcri sono dei grandi dimenticati, a cui un solitario ritorna con un'amara dolcezza di rimpianto nell'anima; e sente che altri verranno dopo di lui. Quel carne è forse la prima sincera voce poetica dopo il periodo della rivoluzione; segna il risorgere della poesia dopo quell'epoca di arido dominio della ragione, in cui la poesia - dico quella che viene dal profondo - tacque sbigottita: segna cioè il risorgere di quella tanta e più delicata e più viva parte dell'anima umana, che la ragione non può far tacere che per breve tempo, così nella vita degli individui, come in quella dei popoli. La rivoluzione - anche nel campo filosofico - non aveva tenuto conto dell'uomo reale, ma di un uomo tipo; che non significa uomo ideale. L'uomo reale riappariva. Nel Sepolcri si sente la pienezza dell'uomo nuovo, dell'uomo che ha ripreso se stesso: i Sepolcri sono, anch'essi, il libro dei diritti dell'uomo; perché l'uomo non ha solamente i diritti sociali; ha i suoi diritti più intimi, che nessuna legge gli dà e nessuna gli può togliere, ha il suo mondo interiore che vive a sé, che non si muta per il mutarsi di quel mondo più clamoroso e più grossolano, che è il mondo esterno o politico che dir si voglia. Il Foscolo rifà nel carne il mondo interiore suo, e della sua generazione. Il poeta riedifica l'uomo interiore, che la filosofia nuova aveva soffocato nel sorriso o nella derisione del Voltaire:

riedifica le tradizioni, che la filosofia nuova aveva sì bruscamente spezzate. Nei Sepolcri è un ritorno al passato, che è poi un discendere negli strati più profondi dell'anima. Troppo sensismo, troppo razionalismo avevano tenuto il pensiero umano. Bastavano alla sete della verità? Bastavano alla felicità? Ecco le domande che si sentono correre e gemere sull'onda impetuosa e pur così solenne del carne. La Dea Ragione è demolita nei Sepolcri. Non essa presiede al trasformarsi della belva in uomo. La prima civiltà è compagna, o è l'effetto, di quelle istituzioni sante, che il razionalismo considerava come o artificiali o malvage creazioni della società. La teoria del Vico, che guarda nelle tradizioni come nel libro più significativo della storia umana, si rinnova nel poeta e vi assume intensità, anche più combattiva che filosofica. Per lui le tradizioni sono l'ammaestramento dell'esperienza e del dolore dei secoli; né si possono cancellare in un giorno. Contrasteranno colla ragione; ma sono una necessità di tutta la vita spirituale, che non è soltanto ragione. L'oggi è figlio di ieri.

Nessun distacco violento del passato: ma continuazione. Le fedi

di ieri sono chiamate illusioni oggi. Non importa. Non mutano che i nomi. E di quelle illusioni magnanime o gentili - senza delle quali non ha nessun pregio, nessun sapore, la vita vera, la vita che è dentro di noi - l'umanità risente il bisogno. La necessità delle illusioni - abbiamo veduto - è dogma capitale del più maturo pensiero filosofico del Foscolo; ed è l'idea che apre i Sepolcri e che scorre nascosta per tutto il carne; ed anche il Pindemonte, nella sua risposta, parlava lungamente della dolcezza delle illusioni: e più eloquentemente di quella di un'altra vita, che era ancora fede per lui. Che se l'illusione religiosa non è invece accettata dal Foscolo - e l'amico ne lo redarguisce con dolce amarezza - perdura anche nel Foscolo l'illusione umana. Se l'anima non è immortale, immortale può ben essere l'affetto che lega i vivi ai morti, e l'una all'altra le generazioni. La vita degli individui si estingue; quella dell'umanità resta. Può la ragione negare un'altra vita: può in nome dell'eguaglianza impedire che le tombe siano onorate di troppo alte lodi; e può, per il bene della vita fisica, rimuovere "dai guardi pietosi" i cari morti. Ma il cuore non si appaga; e grida esso i suoi diritti. Ben si può nei Sepolcri ripetere l'epigrafe dell'Ortis: *naturae clamat ab ipso vox tumulo*. Non siamo ancora nel mondo dello Chateaubriand, il cui Genio del Cristianesimo era pure apparso già da cinque anni. Non siamo ancora nel movimento religioso, che, meno di un decennio dopo, avrebbe preso forma concreta in arte, specialmente nel romanticismo tedesco. In nessun altro scritto foscoliano anzi il culto cristiano è misconosciuto come nei Sepolcri. Ma pure - e forse appunto perciò - il carne foscoliano si innalza al concetto, se non di religione, di una religiosità superiore ed universale ed eterna, che si assomma nel culto e nella pratica di ogni magnanimità. Ben scrive il *De Sanctis*: che nei Sepolcri pare di stare come in un tempio: tanta è la serietà, la convinzione, onde sono celebrate le più alte idealità, per le quali ha valore la vita dei mortali. Forse nessun canto ha il nostro Parnaso, così pieno di nobiltà umana. Ancora una volta si vede che i pessimisti sono in effetto dei superbi e impenitenti idealisti. Le più gentili e magnanime virtù sono diffuse per tutto l'eloquentissimo carne: l'amor della Patria, la commiserazione verso l'Umanità, che procede dolorando nel suo faticoso cammino, la fede nel trionfo della giustizia, il compianto all'eroismo infelice, l'altera dignità del silenzio, di fronte al potere che domanda adulazioni, la pietà e la vercondia verso i vinti.

EUGENIO DONADONI

da Ugo Foscolo Palermo, Santoni, 1927, pp. 582 e segg.

Foscolo in esilio

Interpreti autorevolissimi dell'esilio di Foscolo furono, nel secolo scorso, due grandi esuli, Mazzini e Cattaneo. Entrambi guardarono a Foscolo, come a ogni altra persona o cosa, a quella stessa persona e cosa insieme che è l'Italia, in modo diverso, ma entrambi riconobbero nel Foscolo esule un maestro loro e della nuova Italia. Per l'appunto Ugo Foscolo e l'Italia s'intitola il saggio di Cattaneo, dove, a proposito della decisione presa da Foscolo nel 1815 di espatriare per sottrarsi al servizio austriaco, occorre la sentenza famosa: «E così Ugo Foscolo diede all'Italia una nuova istituzione:

l'esilio». Questo saggio di Cattaneo, apparso nel «Politecnico» del 1860, era stato composto a Napoli nell'ottobre di quello stesso anno.

Come altri esuli d'ogni parte, così il lombardo Cattaneo era corso a Napoli per impedire che la meravigliosa impresa di Garibaldi e dei suoi Mille si chiudesse con l'imposizione a tutta Italia della monarchia piemontese. Fallito, come era inevitabile che fallisse, il tentativo suo e del piccolo e discorde partito repubblicano, a Cattaneo non restò altra scelta che un sollecito ritorno al suo esilio svizzero. Il fatto che in tali frangenti, fuori casa, a Napoli, egli si impegnasse a stendere un lungo saggio su Foscolo e poi subito lo pubblicasse nella sua rinata e gloriosa rivista a Milano, dimostra che l'argomento del saggio era allora per molti, non soltanto per lui, importante. E' difficile per noi, oggi, tornare indietro coll'immaginazione e col pensiero, oltreché coi ricordi della scuola, a quegli anni miracolosi della storia d'Italia, poco più d'un secolo fa, quando dal cielo della speculazione caddero sul terreno della realtà questioni come l'unità o la federazione, la monarchia o la repubblica, i rapporti fra uno stato nazionale italiano e la Chiesa di Roma. Più difficile ancora, per noi oggi, capire come diamine in questioni politiche di tanto peso fosse da una parte e dall'altra addotta la testimonianza di Foscolo, trent'anni e più dopo la sua morte oscu-

ra, in terra lontana. Eppure, quel che il saggio di Cattaneo attesta per una parte, trova puntuale conferma negli scritti della parte opposta. Mi contenterò di un solo esempio, fuori mano e però istruttivo.

Notoriamente Modena fu nella prima metà dell'Ottocento la roccaforte della Restaurazione in Italia. La roccaforte non si arrese neppure dopo la fine del Ducato di Modena nel 1859, e uno della vecchia guardia, Fortunato Cavazzoni Pederzini, trovò modo di pubblicare nel 1862, nella capitale stessa del nuovo regno, Torino, un suo libro intitolato *Studi sopra le nazioni e sopra l'Italia*. Innocuo il titolo, ma la tesi del libro era che per forza d'armi e con sacrifici sproporzionati al successo, e in nome di una falsa concezione della nazionalità, ossia con strumenti e principii repugnanti alla tradizione cristiana, «in meno di tredici anni» (1848-1860), una minoranza rivoluzionaria aveva sostituito all'Italia reale dell'assoluta maggioranza «un'Italia fantastica, adorata sino al fanatismo, a cui si volle assegnata, come per titolo di giustizia, l'unità politica, l'autonomia o diciamo la libertà universale e l'indipendenza da ogni straniera dominazione». Ed ecco quando e come era cominciato il malanno: «Intorno all'epoca della caduta di Napoleone I, fu chi pensò di suscitare e di promuovere tra noi un inclito e meraviglioso culto dell'Italia, e di farla idolatrare. Onde nascesse questo consiglio, chi lo fermasse, e con quali prossimi e remoti intendimenti, non pongo qui, perciocché non mi bisogna; ma ben dirò, senza dubbio di fallire, che fra' primissimi a mostrarsi in campo, ed a farsi innanzi come campione, fu Ugo Foscolo». Dunque Foscolo, uno per tutti, e «intorno all'epoca della caduta di Napoleone I», ossia Foscolo esule.

Questa sentenza, pronunciata nel 1862 da un incorreggibile e spavaldo reazionario, pare a me decisiva conferma del culto che l'opposto partito rivoluzionario tributava a Foscolo. Il culto risorgimentale in questo, come in ogni altro caso, Manzoni e Leopardi inclusi, non è vincolante per noi, può e deve essere liberamente discusso, ma non può essere ignorato o rifiutato senza discussione. In ispecie non può, da studiosi vissuti in pace, al riparo dai rischi della guerra, della cospirazione e dell'esilio.

Bisognava che in qualche modo il compimento della rivoluzione italiana, ossia dell'unità nazionale, segnasse la fine dell'esilio di Foscolo. Infatti, puntualmente, perché i nostri avi erano più svelti di noi, nel giugno del 1871, meno di un anno dopo la conquista di Roma, i resti del povero Foscolo nel cimitero suburbano di Chiswick a Londra furono dissepelliti e trasportati a Firenze in Santa Croce. Onde il saggio su Foscolo di Francesco De Sanctis, scritto per quell'occasione

e subito pubblicato nella «Nuova Antologia», saggio che a distanza si appaia, come inevitabile e degno termine di raffronto, in una storia così della critica foscoliana come, generalmente, della critica italiana, a quello, già citato, di Cattaneo. Questi, scrivendo nel 1860, quando l'esito finale della rivoluzione politica italiana non era ancora deciso, si era preoccupato di rivendicare la pertinenza di Foscolo al partito rivoluzionario. Pertanto, pur tenendo conto dell'opera tutta di Foscolo, aveva fatto leva sugli scritti politici, in ispecie su quelli, incompiuti, degli ultimi anni, di Foscolo esule. Cattaneo era troppo rigoroso e franco per non manifestare il suo dissenso da Foscolo su alcuni importanti principi e atteggiamenti politici, ma le riserve non infirmavano una sostanziale solidarietà. Il vino democratico del giovane Foscolo si era inacidito prima dell'esilio, e sempre più dopo, a contatto con una democrazia di tutt'altro genere, estranea e inaccessibile a lui, quale era quella inglese. Ma a Cattaneo bastava, giustamente, che Foscolo fosse rimasto fedele all'idea, quantunque remota, di un'Italia, non soltanto indipendente dagli stranieri, dalla Francia e dall'Austria, ma anche e anzi tutto sottratta al predominio del clero e dell'aristocrazia municipale.

Scrivendo nel 1871, a cose fatte, il meridionale De Sanctis, che poco o nulla sapeva, anche per motivi di età, delle condizioni storiche e civili in cui Foscolo era vissuto ai primi del secolo, in Italia e fuori, e che per contro era assillato dalla preoccupazione del passato prossimo e del prossimo futuro, preferì insistere sull'opera letteraria di Foscolo e in ispecie sul meglio di essa, sulla poesia. Ma è notevole che, così facendo, sostituendo al Foscolo esule di Mazzini e di Cattaneo un Foscolo poeta trionfalmente restituito alla sua patria adottiva, De Sanctis finisse col dover respingere verso un passato ormai conchiuso e irrevocabile quell'immagine, che un tempo a lui stesso era apparsa così vicina. «Foscolo fu il nostro compagno di scuola», confessava. Eppure il compagno ora gli appariva quasi «ultimo cavaliere errante de' tempi moderni», scrittore in cui «lo spirito moderno era appena una vernice appiccicata sopra il vecchio classicismo» e che perciò «finì chiudendosi nella sua toga come Cesare, e morì sul suo scudo, uomo del secolo XVIII». Mai sarebbe passato per il capo di Foscolo o di altro uomo di quell'età, di poter morire nella toga e poi anche sullo scudo. A parte ciò, e venendo al presente, all'ormai declinante secolo XIX, pareva a De Sanctis che le nuove generazioni fossero intente a «cercare la salute nella intelligenza della vita, nello studio del reale, attingendo nella scienza quel senso della misura che è il vero fecondatore dell'idea, il grande produttore». Era l'immagine, che De Sanctis aveva

scoperto giusto allora, meditando sulla storia della letteratura italiana e insieme anche sulla storia d'Europa, di un nuovo rapporto fra scienza e vita, fra scienza e lettere: onde l'augurio di una letteratura moderatamente realistica e ottimistica, preferibilmente prosastica. Questa immagine, esclusiva di ogni eredità foscoliana, smentiva, nella chiusa del saggio, quel che lo stesso De Sanctis aveva dappprincipio affermato, che cioè i giovani ancora erano infatuati di Foscolo: «anche oggi, se parli ai giovani di Foscolo, non odono ragionamenti, non ammettono discussioni... affogando nell'immenso plauso le voci ostili e anche imparziali». De Sanctis, che a differenza di Foscolo aveva toccato e superato di un buon tratto il traguardo dei cinquant'anni, probabilmente sbagliava così nel giudizio sul presente come nella previsione del futuro. Che è sbaglio normale, piuttosto che eccezionale, degli uomini maturi che la natura invita a scendere e che però s'illudono di poter guidare in salita la cordata dei giovani. In realtà i foscoleschi, come sprezzantemente li chiamava Carducci, che ne contava più d'uno fra gli amici più stretti della sua giovinezza, erano stati in auge fino ai primi anni '60, come dimostra il successo di un poeta foscolesco per eccellenza, Alardi. Dopo la svolta storica decisiva del 1870-1, i giovani italiani avevano altro in mente che la lezione dell'Ortis e dei Sepolcri, men che mai quella del Foscolo esule.

Né però erano disposti a fare propria l'insegna, riverniciata da De Sanctis con mezze tinte scientifiche e laiche, dell'immortale antifoscoliano Manzoni. A torto o a ragione, i giovani migliori erano attratti da una città, dove Foscolo era stato solo di passaggio, senza lasciare di sé buon ricordo, e dove poco gradito era l'immortale Manzoni, pochissimo era De Sanctis: la Bologna di Carducci.

Fra Otto e Novecento, nella lunga e inquieta pace, il sistema scolastico e accademico italiano si applicò a difendere e promuovere la tradizione nazionale, unico fondamento di un regime ancora minoritario, sovrapposto a una stragrande maggioranza eterogenea.

Di qui la parziale e però ostinata difesa ad oltranza della tradizione risorgimentale. Nel 1871 De Sanctis aveva probabilmente ecceduto nel respingere Foscolo indietro, verso il passato remoto, e certo non aveva giustificato in modo convincente il rifiuto dell'eredità foscoliana. Ma aveva giocato a carte scoperte, con la stessa franchezza di cui a suo tempo avevano dato prova i fautori dell'attualità di Foscolo. Come questi, Mazzini e Cattaneo per tutti, avevano giustamente riconosciuto nel Foscolo esule un precursore dell'esilio loro, così giustamente nel 1871 De Sanctis aveva riconosciuto l'inconciliabilità del mesaggio di Foscolo con il finale sviluppo e successo dell'impresa risorgi-

mentale italiana. Era un messaggio polemico e anarchico, gravato da fastidiosi eccessi retorici e da insopportabili difetti morali. Si spiega che De Sanctis rifuggisse da una discussione imbarazzante e che in quel momento sarebbe servita agli avversari, piuttosto che ai fautori, della tradizione nazionale unitaria. Non si spiega che in seguito, fino ai giorni nostri, in tutt'altre condizioni storiche, troppi studiosi di Foscolo abbiano sottovalutato o ignorato il nodo che De Sanctis non aveva sciolto ma aveva esattamente indicato.

L'esilio di Foscolo cominciò con la sua fuga da Milano verso Como e la Svizzera il 30 marzo 1815. Sui motivi della fuga molto è stato scritto, serbando confusi in un fascio documenti e ipotesi di varia provenienza e data, probabili e improbabili: basti il rinvio a uno studio del Gambarin, apparso nel «Giornale storico» del 1963, poi in appendice al vol. VI dell'Epistolario nell'Edizione Nazionale (1966), ultimamente (1978) in una postuma raccolta di Saggi foscoliani e altri studi dello stesso Gambarin. Nessun dubbio che Foscolo fuggendo volesse sottrarsi all'obbligo, imminente, di prestare giuramento al governo austriaco. L'obbligo era stato imposto ai militari del defunto Regno d'Italia tuttora in servizio. Non è chiaro perché un uomo come Foscolo, nato a tutt'altro mestiere, si fosse ridotto a dover scegliere sui due piedi fra il giuramento militare e l'esilio. La cosa non era chiara neppure allora, nel 1815, neppure agli amici più stretti. Negli ultimi dieci anni, e quali anni, Foscolo era stato ufficiale di nome, piuttosto che di fatto: in età ancora giovanile, aveva trovato modo di evitare tutte, senza eccezione, le campagne militari dell'impero napoleonico, nelle quali erano stati coinvolti tanti suoi colleghi e amici dell'esercito franco-italiano. Rientrato nell'esercito quando era ormai prevedibile il crollo dell'impero, e quando però era imprevedibile ancora il futuro assetto politico dell'Italia, Foscolo riconobbe giustamente già alla fine del 1814, la impossibilità di fare leva sull'esercito per sottrarre il defunto Regno d'Italia al predominio austriaco. Non si spiega altrimenti il fatto che egli rimanesse estraneo alla congiura militare scoperta e repressa per l'appunto sulla fine del 1814 e nella quale erano implicati gravemente alcuni fra i suoi amici più stretti. Né altrimenti si spiega il fatto che egli abboccasse all'offerta di fondare e dirigere un giornale letterario patrocinato dal governo austriaco. E' probabile che i due fatti, congiura e giornale, inducessero Foscolo a serbare inalterata la sua posizione militare, oziosa, proficua e apparentemente ancora, per lui, senza rischio. A parte ciò, non soltanto ci si può, ma ci si deve chiedere perché improvvisamente nel marzo del 1815 quella posizione diventasse rischiosa, perché l'Austria impones-

se il giuramento agli ufficiali italiani e perché Foscolo risolvesse di fuggire da Milano piuttosto che piegarsi a giurare. A questa inevitabile domanda, che i biografi di Foscolo spesso e volentieri hanno eluso, la risposta è ovvia. Il primo marzo Napoleone, fuggito dall'isola d'Elba, era sbarcato a Cannes, il 7 era a Grenoble, il 10 a Lyon, il 20 a Parigi. In tre settimane, senza colpo ferire, aveva riconquistato quel trono che era costato a lui e ai suoi nemici tanto sangue in tanti anni di guerra per tutta l'Europa. Nessuno poteva prevedere che il restaurato impero sarebbe durato cento giorni. Lo stupendo successo di Napoleone e la non meno stupenda fragilità della monarchia borbonica in Francia avevano rimesso in questione anche l'assetto dell'Italia, dove, a non dir altro, era tuttavia Re di Napoli un Gioacchino Murat. La definizione in massa, immediata, dell'esercito francese, dalla monarchia borbonica a Napoleone, era un avvertimento che il governo austriaco in Lombardia non poteva sottovalutare. Di qui l'urgenza di imporre il freno del giuramento alla prevedibile defezione di ufficiali italiani.

Parecchi di questi infatti fuggirono, come Foscolo, in quegli stessi giorni e per la stessa via della Svizzera, onde passarono in Francia e seguirono poi Napoleone fino all'ultimo, fin sul campo di Waterloo.

Foscolo ebbe certo altri motivi per fuggire. Nei confronti della Francia, e di Napoleone in ispecie, egli aveva mantenuto sempre un atteggiamento polemico, e per ciò appunto il governo austriaco si era rivolto a lui per il lancio di un periodico letterario. Non esisteva in Italia, come in Francia, una vigorosa letteratura antinapoleonica.

Venuto meno Foscolo, il governo austriaco dovette fare appello a uomini, come Monti e Giordani, che entrambi avevano una vistosa coda di paglia e che di fatto non durarono al compito della nuova rivista. Persino l'incolpevole, religioso e pacifico Manzoni era in quel momento disposto a cosa, che certo non ebbe né avrebbe mai avuto peso sulla coscienza di Foscolo, a prendere cioè sul serio l'incredibile proclama risorgimentale di Gioacchino Murat. Col governo austriaco Foscolo aveva potuto liberamente e utilmente trattare, quando pareva esclusa, non soltanto una rivincita di Napoleone e della Francia, che egli non poteva comunque auspicare, ma anche e anzi tutto quella instaurazione di un regno d'Italia, indipendente così dalla Francia come dall'Austria, che egli aveva imprudentemente auspicato nei primi mesi del 1814. L'imprudenza sua, che si era manifestata a tutti nel tragico tumulto dell'aprile 1814 a Milano, gli era stata rinfacciata nel febbraio del 1815 da un opuscolo anonimo su quel tumulto, che certo non era stato prodotto e pubblicato senza buoni motivi e che a

Milano aveva suscitato grande scalpore. A torto Foscolo aveva creduto che autore dell'opuscolo fosse un alto funzionario lombardo, non milanese, del defunto Regno d'Italia. Sull'ostilità nei suoi confronti dell'aristocrazia milanese, così di quella favorevole alla restaurazione dell'antico regime, come di quella indipendentista o favorevole alla Francia, non poteva avere dubbi. Già dunque nel febbraio del 1815 la sua posizione a Milano era diventata difficile, e anche per questo si spiega che egli inclinasse a un accordo col governo austriaco, che dal tumulto dell'aprile 1814 aveva tratto buon profitto. Ma nel marzo del 1815, quando Napoleone era ricomparso sulla scena, e la scelta era fra lui e l'Austria, l'autore dell'Ortis non poteva scegliere l'Austria senza rinnegare una gran parte di sé.

Neppure poteva scegliere Napoleone, ossia, come aveva fatto in giovinezza, trasferirsi in altra parte d'Italia soggetta alla Francia.

Ora, nel 1815, scegliendo Napoleone, gli sarebbe toccato di abbandonare l'Italia e, passando in Francia, accettare con essa l'impero e la guerra. Perché, come il giuramento richiestogli presupponeva, si trattava ora di combattere per una parte o per l'altra, contro gli uni o contro gli altri, con incerto profitto e con certissimo rischio, chiunque vincesse. Foscolo, che non aveva combattuto prima, nel decennio perpetuamente bellicoso dell'Impero, non poteva né voleva combattere ora. Né però poteva, all'ultima ora, ritirarsi a vita privata e civile: inevitabilmente sarebbe incorso nel sospetto del governo austriaco e avrebbe in pari tempo fatto oltraggio alla sua fama di uomo indipendente e fiero. Non restava che sottrarsi alla scelta e guadagnare tempo, fuggendo nella neutrale e vicina Svizzera.

Esule era sempre stato, fin dalla giovinezza. Già allora il mito del Pesilio gli si era infitto nel cuore, nella prosa del romanzo e nella poesia. Quali che fossero i motivi occasionali, nel marzo del 1815, poco oltre il mezzo del cammino di una vita prodigalmente vissuta, egli era fuggito dall'Italia seguendo un illusorio richiamo della giovinezza, quasi volesse ricominciare daccapo e insieme ricapitolare la propria vita a sfida della morte. Dopo la fuga, nella corrispondenza cogli amici e colla famiglia, Foscolo prese a servirsi del nome, che aveva celebrato nell'Ortis, di Lorenzo Alderani, insistendo in questo trasparente e ridicolo travestimento durante tutto il soggiorno svizzero. A Zurigo, fra uomini di cultura tedesca, non tardò ad accorgersi che la sua fama era ivi di ascendenza goethiana, tutta e soltanto dovuta all'Ortis. Onde la tentazione irresistibile, alla quale già era predisposto, di una nuova edizione del romanzo, spacciata come l'unica corrispondente al testo originario e accompagnata, quasi fosse un testo classico, da una lunga

e frottolata notizia bibliografica e critica. Testo più bugiardo, dal frontespizio innanzi, non esiste, ch'io sappia, in tutta la storia della letteratura italiana. Non era merce esportabile in Inghilterra tal quale, benché il frontespizio portasse la falsa data di Londra. Ma è notevole che anche a Londra, appena arrivato, Foscolo risolvesse di pubblicare una nuova edizione dell'Ortis. Due anni più tardi, nel 1819, risolse di pubblicare l'inedita tragedia Ricciarda, che non ebbe, né poteva avere, successo. Nel 1822, nascosti in un monumentale volume altrui, apparvero, come tradotti dal greco, alcuni frammenti delle Grazie. Ma il Foscolo poeta, che non trovava più ascolto intorno a sé, neppure più trovava una ragion d'essere in sé. Non perché gli mancasse l'ascolto, ma perché gli era mancata la forza di cercare e riconoscere la verità, quale che fosse, di reprimere la menzogna, che trovava facile e utile ascolto.

L'esule italo-greco faceva spicco e piaceva per la sua eccezionale personificazione di due lingue e letterature che in quel momento erano predilette dagli Inglesi. Se proprio voleva rendersi utile, ossia guadagnarsi da vivere, poteva scrivere articoli che illustrassero quelle due letterature. Avrebbe anche potuto, semplicemente e onestamente, insegnare, come tanti stranieri, tanti anche, modesti e ricercatissimi, maestri italiani facevano. Ma Iacopo Ortis non poteva sopravvivere in figura di pedagogo. Mancò a Foscolo, nella inizialmente splendida e poi gelida o caritatevolmente tiepida solitudine dell'esilio, la forza dismentire la propria identificazione col personaggio del romanzo, di accettare la realtà di un esilio diverso affatto da quello del romanzo giovanile. Il personaggio, favorito e insieme escluso dall'ambiente straniero, finì col raccogliere in sé tutti i rancori e le delusiorli che non avevano trovato sfogo al momento giusto, che non potevano più trovare sfogo, se non come grotteschi fantasmi ricorrenti nella solitudine, nel silenzio, nell'inerzia della fantasia e purtroppo anche nella menzogna. Si spiega che i giovani italiani, ai quali Foscolo era apparso maestro in Italia, per lo più dissentissero da lui quando lo raggiunsero nell'esilio. Ma anche si spiega che i più tardi esuli, che non avevano conosciuto Foscolo di persona e che più erano da lui lontani per il loro stesso impegno politico, avvertissero la solennità tragica di un esilio che oscuramente aveva consunto e distrutto un grande scrittore italiano.

CARLO DIONISOTTI

da Aa. Vv., *Lezioni sul Foscolo* Firenze, La Nuova Italia, 1981

Mito e storia: «le Grazie»

E infatti questa dialettica interferenza di piani rappresentativi (del reale storico e dell'ideale mitico) entro cui si struttura la logica compositiva del carne e che rappresenta del decollo 'mitico' la molla fondamentale, la forza propulsiva. appare in solare evidenza in quella parte che del poema rappresenta, e non solo materialmente, la conclusione e ne svela il senso più segreto e riposto: in quel terzo Inno in cui sintomaticamente ad una più vistosa presenza di riferimenti storici attuali in posizione 'fondante', fa da pendant un più intenso processo mitopoietico, una più esplicita e rilevata volontà di 'evasione' e di 'fuga' dal presente.

Ci riferiamo particolarmente al mito di Atlantide, che introdotto ad apertura di Inno da un rituale sacrale intensamente simbolico ed allusivo (la dichiarata e metaforica ascendenza anfionea e orfica dell'Inno, che ci richiama ad un'esplicita intenzione allegorica e morale; il riferimento a Pindaro, che cantore di Dei e di eroi, pure si fermò «presso il Cefiso, ed adorò le Grazie»; l'invocazione a Clio, la musa della storia, ed insieme alle Grazie perché del reale storico si facciano «consolatrici») s'avvia più direttamente da un'articolata e spesso trama di allusioni puntuali alle contemporanee vicende storiche, tragicamente contrassegnate da un'esplosione inconsulto di ferocia e di barbarie che coinvolge in un'eguale condanna la politica aggressiva di Napoleone e la resistenza russa, e destituisce di valore la legalità stessa di una guerra in linea di principio 'giusta' perché difensiva.

Fu lor ventura che Minerva allora
risaliva que' balzi, al bellicoso
Scita togliendo il nume suo. Di stragi
su' canuti e di vergini rapite
stolto! il trionfo profanò che in guerra
giusta il favore della Dea gli porse
[II, vv. 54-59]

Eurgenza del presente, tanto più tragico, nella prospettiva foscoliana, in quanto privo di concrete alternative che consentano una scelta operativa, una positiva speranza, torna così ad assediare, con più immediata virtualità condizionante, la logica interna del carne. E nell'integrale pessimismo storico, nella radicale sfiducia operativa che connota ora la posizione foscoliana [...] acquista nuovo e più intenso vigore il salto dialettico - l'unico possibile, nel rifiuto del presente, all'intellettuale *déraciné* - in un antagonistico iperuranio di umanità e di armonia: l'evasione, appunto, o se più piace, il 'rifugio' nel mitico regno di Atlantide, emblematicamente rappresentato secondo un trasparente sistema di opposizioni al presente assetto del reale storico.

La premessa, infatti, su cui s'innesta l'ipotesi-chiave della 'fuga di Minerva nell'isola di Atlantide miticamente remota e inaccessibile (cinta «di ciel pervio soltanto ai Numi»), è costituita da un'amara diagnosi della situazione attuale e della politica napoleonica: una diagnosi in cui vibra, intensa e dolente, la condanna della «fraterna strage», della violenza che impera nella società contemporanea sotto la copertura di una libertà mistificata, la condanna dell'imperialismo del Bonaparte, l'«avido re che ad innocenti / popoli appresta ceppi e lutto a' suoi».

Su questa umanità alienata, su quest'universo sconvolto dalla logica dell'usurpazione e della violenza, e in uno strettissimo rapporto di dialettica opposizione con quello, si libra l'elisio regno di Minerva, nel quale alla pratica della violenza si sostituisce l'impero mite delle arti e il culto umano di ogni «gentile studio»; un mondo liberato e redento, aereo e sereno come un paesaggio celeste, evocato con la trepidazione umbratile e schiva, con la pudica malinconia del sogno, e in cui vibra segreta e impercettibile, nella impalpabile dimensione della parola consumata fino alla sua intima essenza musicale, la dolente coscienza della sua irrealtà: oggetto di una aspirazione 'impossibile', che si pone come la più alta metafora dell'alternativa foscoliana all'assetto del presente e come suprema sintesi delle ragioni costitutive del carne.

Onde, qualvolta per desio di stragi
si fan guerra i mortali, e alla divina
libertà dannan impuri ostie di sangue;
o danno a prezzo anima e brandi all'ire
di tiranni stranieri, o a fera impresa
seguon avido re che ad innocenti
popoli appresta ceppi e lutto a' suoi;

allor concede le Gorgoni a Marte
Pallade, e sola tien l'asta paterna
con che i regi precorre alla difesa
delle leggi e dell'are, e per cui splende
a' magnimi eroi sacro il trionfo.

Poi nell'isola sua fugge Minerva,
e tutte Dee minori, a cui dié Giove
d'esserle care alunne, a ogni gentile
studio ammaestra: e quivi casti i balli,
quivi sono puri i canti, e senza brina
i fiori e verdi i prati, ed aureo il giorno
sempre, e stellate e limpide le notti.

[III, vv. 117-135]

In questa prospettiva dialettica, all'interno di questo istituzionale rapporto di opposizione col presente di cui s'alimenta l'impianto del carne nella totalità del suo organismo, nelle sue articolazioni particolari e fin nelle più aeree e remote invenzioni, ci pare che acquistino risalto e significato le 'allegorie' del velo delle Grazie, nelle quali lo stesso Foscolo, al di là del più ovvio simbolo di modestia e di misura e riservatezza del sentire, indicava la presenza di un «senso più astruso e molteplice», di un «concetto morale» suggerito da «una sapienza sollecita del miglioramento e del perfezionamento della vita sociale».

E in verità a noi pare che nelle varie scene che decorano il velo si precisi una mitologia etica (o etico-esistenziale) in cui si riassume il significato del carne, se ne enuclea il messaggio e si esplica l'indicazione foscoliana per la realizzazione di una vita più umana.

Questa mitologia etica, che gravita intorno ai valori-cardine della compassione e del pudore, le due uniche forze capaci di «compensare» «tutte le tendenze guerriere ed usurpatrici dell'uomo», s'incarna in figurazioni e simboli (la giovinezza fugace, l'amore coniugale, l'ospitalità, la pietà filiale, la tenerezza materna) che esprimono la tensione nostalgica verso un più umano ordine del mondo, verso una più umana misura del vivere che abbia come norma la casta intimità e la raccolta delicatezza del sentire e dell'agire (valori per istituto antagonistici all'esercizio della violenza e della 'rissa fraterna'), verso un più gentile e pietoso senso dei rapporti umani nella coscienza della comune 'naturale' infelicità: una accorata religiosa celebrazione, dunque, dei valori della pace colti nella loro fondazione più 'intima' e 'privata', ma proprio per questo - direi - e cioè per la loro radicalmente 'antieroaica' dimensione, più efficacemente contestativi di ogni co-

munque atteggiata ideologia del dominio e della guerra, se da essi poi emerge, in ultima istanza, la possibilità di una restaurazione e ristrutturazione della quotidiana normalità del vivere, una virtuale vittoria di Eros [...] su Thanatos.

Sullo sfondo di una generale visione pessimistica della vita umana, che si precisa nell'ultimo 'ricamo' («Beata! ancor non sa quanto agl'infanti / provvido è il sonno eterno, e que' vagiti / presagio son di dolorosa vita»), ma che scorre sotterraneamente in tutte le scene del velo, e in cui la base 'oggettiva' e 'naturale' dell'infelicità dell'esistere risulta complicata ed aggravata da umane responsabilità, dall'esplosione di incomposte passioni o dal ricorrente insorgere degli atavici istinti belluini (di cui la guerra non è che l'espressione più clamorosa e civilmente legalizzata), acquistano risalto emblemi di vita o modelli di comportamento che affermano un diverso senso della presenza umana sulla terra.

Si veda la stupenda scena della gioventù, che decora emblematicamente il centro del velo, e che suona come un inno, ma velato di sottile malinconia, ai dolci e ignari inganni della giovinezza, alla fugacità delle illusioni, alla labilità delle speranze, che tuttavia danno un senso alla vita, la disacerbano ed illuminano fin entro la tomba:

Le Grazie a' piedi suoi destano fiori
a fiorir sue ghirlande: e quando il biondo
crin t'abbandoni e perderai 'l tuo nome,
vivran quei fiori, o Giovinezza e intorno
l'urna funerea spieranno odore.

[III, vv. 175-179]

Un oraziano ammonimento, dunque, al 'saper vivere', nella coscienza accorata della fugacità della vita e dei suoi brevi attimi di grazia, («percote a spessi tocchi / antico un plettro il Tempo; e la danzante / discende un clivo ande nessun risale»), che ci richiama per contrasto e illumina retrospettivamente la pietà foscoliana per «giovineti per la patria estinti», per quelli che «Marte rapì alle madri», per la disumana follia della 'rissa fraterna' e della 'fraterna strage'.

E si veda, in analogia prospettiva 'esistenziale', la scena che celebra l'intimità vereconda dell'amore coniugale, o l'altra che canta l'esultanza serena e discreta del convito ingentilita dall'ospitalità e dalla pietà.

Mesci, o Flora gentile, oro alle fila;
e il destro lembo istoriato esulti

d'un festante convito: il Genio in volta
prime coroni agli esuli le tazze.
Or libera è la gioia, ilare il biasmo
e candida è la lode. A parte siede
bello il Silenzio arguto in viso e accenna
che non volino i detti oltre le soglie.

[III, vv. 195-202]

Sono liberate immagini di vita, patinate d'un velo di mestizia per la presenza segreta di un'insidia, che è lombra onnipresente dell'infelicità (Pincalzare del tempo, la fugacità della giovinezza, la nota mesta degli esuli nel «festante convito») o la consapevole dimensione di aspirazione ideale, di platonico 'dover essere' dei modelli esistenziali che in quelle immagini si esprimono.

Perciò a quelle 'orientate' immagini di vita fa da contrappunto la nota più cupa del dolore e della morte, attinta nelle sue fondazioni 'naturali' e più ancora nelle sue motivazioni storiche e umane, che ci riporta al nucleo genetico fondamentale del carne e postula come immediati strumenti di compensazione e di risarcimento la tenerezza e la compassione: è l'immagine della madre che «con l'ombre e i silenzi unica veglia» su una culla «e teme / non i vagiti del suo primo infante / sien presagi di morte»; è soprattutto l'immagine del guerriero, che reintroduce lo spettro disumano della violenza e della guerra, e che nella visione dei volti «miseri» della madre e del padre (in cui appunto si rispecchia la coscienza della disumanità della propria condizione) e nella sopravvenuta pietà per le sue vittime (vittima egli stesso della logica della violenza), attinge, negando se stesso come strumento di violenza, una nuova dimensione umana, un nuovo senso di umana solidarietà nella compassione.

Mesci, madre dei fior, lauri alle fila;
e sul contrario lato erri co' specchi
dell'alba il sogno; e mandi a le pupille
sopite del guerrier miseri i volti
de la madre e del padre allor che all'are
recan lagrime e voti; e quei si desta,
e i prigionieri suoi guarda e sospira.

[III, vv. 188-194]

Così il cerchio si salda: il mito, che dalla storia aveva preso abbrivio, ristabilisce, nel riferimento agli aspetti più traumatizzanti del presen-

te, i ponti con la storia, assorbendone nel suo seno ed esorcizzandone la tragicità.

Si riassume e si rifinisce, per tal via, nella complessa simbologia del velo, il sistema di coordinate storico-dialeniche, etiche e ideali, che alimenta e struttura la tensione mitopoietica delle Grazie. La quale istituisce, nell'edificazione di un mitico universo disalienato e umanizzato, retto da quei supremi «valori» esistenziali che nelle figurazioni del velo paradigmaticamente s'incarnano, un parametro di giudizio per il presente: sia che esso si atteggi come diretta affermazione di una prassi di vita libera da eredità di violenze e da tentazioni usurpatrici, che 'nega', perciò stesso, l'assetto presente della società, sia che si atteggi come modello di comportamento che nelle dimensioni della compassione e del pudore quel tragico presente contesti, risarcisca o consoli.

Ma in entrambi i livelli della 'negazione' (più sottile e mediato, e perciò potenzialmente sviante, il primo; più immediatamente disponibile alla fruizione critica il secondo) si afferma 'oggettivamente', e nei modi propri dell'arte, allusivi e metaforici, la necessità di una inversione di tendenza nei criteri che presiedono all'organizzazione della vita associata, una netta opposizione al «corso del mondo che tiene sempre la pistola puntata contro il petto dell'uomo».

VITILIO MASIELLO

da Il mito e la storia. Analisi delle strutture dialettiche delle «Grazie» foscoliane In «Angelus Novus» nn. 12-13, 1969

Alessandro Manzoni

Introduzione al Manzoni

Dopo gli studi più recenti e aggiornati intorno al nostro Settecento, appare evidente il grande debito manzoniano verso la tradizione culturale lombarda, verso quel ricco e animoso movimento di idee letterarie e di convinzioni etiche e civili che venne acquistando fisionomia sempre più precisa intorno agli anni dell'Accademia dei Trasformati e del Caffè, con il consolidarsi di una borghesia attiva e consapevole, e si approfondì, sia nell'ordine della speculazione intellettuale che in quello dell'impegno politico sino agli uomini del Conciliatore, sino cioè a quell'allargamento di orizzonti, in direzione democratica, che la polemica romantica rappresentò, almeno sotto molti aspetti, in pieno periodo di restaurazione. Resta naturalmente sempre valido il riferimento all'ascendenza illuministica della formazione manzoniana, al rapporto diretto con il pensiero degli ideologi francesi, ma sembra ora più importante integrare quel riferimento, troppo ampio e alla fine indifferenziato, oltre che vagamente cosmopolitico, insistendo sulla incidenza decisiva che ebbe l'ambiente milanese sul carattere, sugli atteggiamenti di vita, sulle convinzioni morali, sulla stessa struttura mentale del Manzoni. Solo tenendo presente la componente lombarda, è infatti possibile cogliere i dati inconfondibili della personalità manzoniana e gli aspetti peculiari dell'interessante processo elaborativo attraverso cui spirito illuministico e spirito romantico si vennero via via sedimentando e si resero fruttuosamente operativi, nel nipote del Beccaria, in modi e forme originali e saldamente correlati alle vive esigenze nazionali.

Perché ciò che ci sta a cuore, al fine di apprezzare nei giusti termini l'opera dello scrittore, è conoscere l'esatto valore, il peso determinante, della risposta che il Manzoni, restituitosi spontaneamente alla sua terra dalla fervida Parigi, seppe dare ai maggiori problemi spirituali e letterari italiani quali si erano venuti maturando, e alla fine imponen-

do, negli intensi decenni precedenti, e sotto la spinta degli avvenimenti rivoluzionari, nel clima delle nuove grandi speranze e della mutata realtà storica.

A proposito della forte componente lombarda nella formazione del Manzoni, non credo che ci si debba limitare alla illustrazione dei suoi motivi astrattamente ideologici (dignità dell'uomo, difesa della giustizia, fiducia nella ragione, valore educativo dell'arte e della cultura in genere, rinnovamento della società, posizione e doveri dello scrittore di fronte allo stato, e via dicendo) perché questi motivi, considerati sotto la specie filosofica, non rappresentano vere e proprie novità nel grande quadro del pensiero europeo. Richiamerei piuttosto l'attenzione sul costante fervore con cui quelle idee furono sentite dagli intellettuali lombardi, sull'energia attiva con cui essi cercarono di tradurle in opere ben definite di letteratura militante (didascalica ed educativa), in istituzioni giuridiche e politiche informate ai nuovi principi, in riforme amministrative, in programmi scolastici, insomma direi di guardare, in particolare modo, alla natura eminentemente etico-pragmatica della cultura milanese settecentesca e alla sua tipica tendenza a muovere risolutamente dai valori ideali per configurare un preciso programma di concreta azione culturale e civile. Aggiungerei, caso mai, che le ragioni profonde di questo carattere attivistico dell'illuminismo lombardo, che lo differenzia abbastanza sensibilmente da quanto avvenne in altri centri culturali del nostro paese sotto l'influsso della medesima ideologia, sono da ricercare nella situazione storica della Lombardia intorno alla seconda metà del secolo diciottesimo. Ad evitare, infatti, che il «lombardismo», vecchio e nuovo, degeneri in una categoria metastorica o sentimentale, gioverà ricordare che l'opera degli intellettuali milanesi, o di quanti a Milano svolsero la loro attività, fu largamente favorita dalla politica austriaca (soprattutto sotto Maria Teresa e Giuseppe II) e dal livello culturale raggiunto dalla classe dirigente o almeno dai suoi più avveduti rappresentanti. Questa politica (appunto economica, giuridica, amministrativa e scolastica), ispirata, sia pure con prudente moderazione, a concetti di riformismo illuminato, indusse gli intellettuali lombardi a nutrire una singolare fiducia nella trasformabilità della società per via di innovazioni graduali e quindi a collaborare, spesso esercitando una stimolante azione di pungolo, col governo austriaco. Da questa fiducia e da questo spirito di impegno diretto sono poi derivati, all'attività più schiettamente letteraria, quel mordente in direzione polemica, moralistica, didascalica (identificabile, fra l'altro, nella persistenza d'un sapido filone satirico, nella tradizione dialettale, nella chiara inclina-

zione realistica, evidente persino nelle particolari virtù di schietta e robusta perspicuità del classicismo lombardo) e quella costante trasfusione di riflessioni letterarie e di risoluzioni morali, di suggestioni di gusto e di accenti civili, che caratterizzano storicamente l'intellettuale lombardo quasi si trattasse di connotazione puramente etnica.

E tuttavia noi sentiamo che se il richiamo alle radici illuministiche lombarde è necessario per comprendere i succhi di cui si nutrì la personalità manzoniana e per identificare i più diretti esempi onde il Manzoni trasse l'attitudine a concepire il mestiere letterario come un dovere, un compromettersi quotidiano, una rigorosa milizia intellettuale e morale e non già un elegante diversivo né una dilettazione consolatoria, e neppure una seducente avventura della fantasia, è tuttavia anche vero che passando dalle pagine dei settecentisti milanesi a quelle del Manzoni noi avvertiamo un salto notevole di tono e di stile, un sostanziale mutamento di prospettive, una risonanza umana più profonda, un accento più intenso e un fervore indubbiamente più ricco. La ragione è che quell'originario atteggiamento critico e quello zelo interiore, che avevano stimolato l'azione dei Beccaria e dei Verri o avevano largamente sorretta l'ispirazione pariniana, sono onmai avviati, col Manzoni, ad affrontare problemi diversi in una mutata situazione storica e che l'eredità lombarda, sempre attiva nella identificazione degli strumenti operativi, governati dal lume della ragione, e dei dati reali, fatti emergere direttamente dalle condizioni e possibilità obbiettive, si è venuta via via adeguando, in uno spirito aperto e sensibile come quello manzoniano, ad una più larga e moderna coscienza dei rapporti sociali e del destino dei popoli, delle intime ragioni delle genti, delle loro radicate e fervide speranze. Tramontato, infatti, il primitivo ottimismo illuministico, fondato sulla fede nelle riforme e nella collaborazione, sotto le scosse violente degli eventi rivoluzionari, l'intellettualità lombarda, verso la fine del Settecento, si era trovata repentinamente in crisi: da un lato, cedendo ad una sorta di disarmata perplessità, di sbigottita paralisi; dall'altro, invece, esplodendo, specie per quanto riguarda i lombardi più giovani (tra cui lo stesso Manzoni) in repentine fiammate libertarie. Ma è evidente che tanto nel primo come nel secondo caso si trattò della conseguenza emotiva della drammatica frattura che si era venuta nuovamente a stabilire tra gli intellettuali e la vita e da cui derivò poi la posizione di difficile isolamento dello scrittore, nell'ambito della società organizzata, costringendolo a rimpiangere i vecchi rapporti oppure a stimolare la creazione d'un diverso assetto politico e civile. L'uomo di pensiero e di lettere venne così assumendo, anche in Lombardia, un at-

teggimento vivacemente polemico sia che si rinchiusse in un accidioso esilio, rinunciando a capire i nuovi tempi, sia che si affidasse a smisurate illusioni o fremesse in generose impazienze, a cui dovevano presto seguire, anche nel recente ordine costituito (troppo inferiore, a sua volta, ai sogni delle vigilie), abbattimenti profondi e amarezze cocenti. Stando così le cose, è facile capire che la restaurazione austriaca non fece che precipitare una situazione già grave e precaria, in un primo tempo addirittura inducendo alcuni spiriti, tuttora legati all'idea della solidarietà governativa e convinti di poter riprendere la collaborazione interrotta, a credere in una ripresa della concordia settecentesca (fra gli altri, vi prestò fede, per breve tempo, lo stesso Carlo Porta), ma poi finendo con l'accentuare lo stato di disagio e di insofferenza degli intellettuali più animosi e meno remissivi e mettendo così in luce la profondità della crisi.

Proprio in questo momento, ancora confuso e generosamente velleitario, nel quale la polemica ideologica e culturale tendeva a dislocarsi dal terreno della collaborazione e dello stimolo pacifico, e quindi dei subitanei fuochi dell'euforia provvisoria e immotivata, al terreno, sempre più concreto, della resistenza attiva e della protesta, della liberalizzazione delle coscienze e dell'affermazione dei diritti subalterni, va collocata l'opera manzoniana, a cui fa da sfondo naturale il decennio 1815-1825, cioè quell'importante e decisivo momento storico che consacra il trapasso di molte coscienze italiane dalle persuasioni illuministiche alla presa di possesso delle grandi idee democratiche europee. All'aspirazione moderata, alle riforme elargite dagli illustri «Principi e Potentati», secondo un movimento dall'alto in basso che non poteva mutare sostanzialmente il vecchio rapporto delle classi e secondo una concezione della storia ancora dominata dai grandi personaggi, subentra così la volontà di una spontanea conquista dei diritti umani, secondo una concezione della storia in cui entravano ormai, non più come oggetto di filantropica assistenza ma come attivi protagonisti, gli uomini di «piccol affare», finalmente educati a questa nuova responsabilità appunto dagli spiriti più adulti e chiaroveggenti. Che poi la storia, non solo di Lombardia ma dell'Italia tutta, non si sia svolta interamente secondo questo ideale programma e questi genuini impulsi, è altro discorso che potrebbe caso mai riguardare, a opere compiute (dagli *Inni sacri* alle *Tragedie* e alla prima edizione dei *Promessi Sposi*), la singolare e amara vicenda del lungo silenzio manzoniano e (diciamolo pure, nonostante l'apparenza d'una facile popolarità) la posizione nuovamente solitaria del Manzoni, come di molti altri intellettuali italiani, a metà del secolo scorso. Ma per resta-

re al grande momento creativo manzoniano, esso sicuramente va iscritto entro i tenmini indicati (1815-1825) ed esprime, al più alto grado consentito dai tempi, il senso profondo d'un'epoca storica che era chiamata a portare innanzi l'eredità illuministica e ad alzare a livello europeo la cultura italiana, cioè i dati della sua polemica politica e letteraria.

E' dunque da mettersi in particolare rilievo il significato della restituzione del Manzoni all'Italia, del ritorno cioè di questo scrittore, onmai per larga parte (persino linguisticamente) «francese», al territorio italiano con l'intento di realizzare la propria opera appunto in una problematica situazione di crisi, correndo tutti i rischi che questa situazione prospettava e accettando con entusiasmo di combattere una battaglia culturale e letteraria che esigeva armi completamente diverse da quelle del passato, anche recente, e imponeva contenuti e forme nuove, ora che con il cedimento dell'illuminismo tutta la tradizione umanistica si mostrava inadeguata al rinnovato clima intellettuale e morale. In altre parole il Manzoni rinunciava consapevolmente a coltivare una letteratura brillante ma riflessa in ambiente cosmopolita, proprio per costringersi ad un rapporto intimo con il mondo e la società a cui si sentiva profondamente legato e per tentare di avviare il nuovo corso della letteratura italiana pur tra il crollo degli istituti tradizionali e in condizioni di estrema incertezza sentimentale e linguistica. Non credo che sarà mai abbastanza ammirato questo atto di deliberata inserzione del Manzoni «parigino» nel vivo della nuova polemica italiana e soprattutto quel sapersi far subito interprete e guida dei motivi morali e culturali più attivi e progressivi della nuova intellettualità lombarda. Perché rispetto a questa scelta responsabile, a quest'atto di carità patria, anche il suggestivo esilio foscoliano, questo sdegnoso rifiuto della restaurata tirannide, appare alla fine troppo ingenuo e personalistico, si rivela storicamente come una abdicazione. Non mi si fraintenda! Comprendo benissimo il nobile sforzo di quanti hanno additato anche il valore positivo di protesta politica che è nell'allontanamento del Foscolo dall'Italia e riconosco la forza di suggestione sentimentale che esso esercitò su molte coscienze patriottiche risorgimentali, ma vorrei anche dire che la nostra migliore letteratura moderna muove assai più dai «residenti» Carlo Porta e Alessandro Manzoni (per non dire della ben più profonda e veramente eroica «protesta» dell'esule di Recanati) che non dal gesto foscoliano, destinato più ad agitare emotivamente cuori sensibili e impetuosi che non a formare intellettualmente e moralmente l'intelligenza e la coscienza

degli italiani migliori. E ad andare, come è necessario, oltre ai gesti, per vedere più addentro i fatti e le loro conseguenze, non apparirà irriverente sostenere che la poetica foscoliana delle Grazie, e con essa la polemica foscoliana verso i romantici italiani. Manzoni compreso, può senza dubbio giustificare la eccezionale avventura personale di un grande artista, sradicato amaramente dalla propria terra, ed essere pienamente coerente con una esperienza espressiva che ormai chiedeva la propria carica e il proprio estro inventivo soltanto all'ispirazione privata e all'intelletto fertile, tacitati gli altri - movimenti eteronomi, ma si mostra anche, per altro verso, ormai eccentrica rispetto alla reale situazione italiana, agli effettivi problemi che essa poneva ai nostri scrittori. Non si tratta ovviamente di un assurdo confronto al limite dei risultati poetici (che, d'altra iparte, restano per le Grazie irrevocabilmente legati all'episodio sublime, sull'orlo non varcato di una organicità irraggiungibile), ma di precisare la maggiore aderenza storica della posizione manzoniana, di quella sua poetica del vero, dell'umile e del quotidiano, rispetto all'isolamento del Foscolo, alla sua rinuncia a entrare nel tessuto vivo dei nuovi eventi e delle nuove speranze. E proprio ponendosi da questo punto di vista, a me sembra che debba emergere il sottofondo sostanzialmente pessimistico che è sotteso al mito classico delle Grazie, al mito della poesia consolatrice, in un mondo storico considerato ormai irrecuperabile alla bellezza e alla magnanimità, mentre dovrebbe, per contrasto, apparire evidente l'energia attiva che sorregge il programma manzoniano e che traspare appunto nel rifiuto dell'isolamento, nell'accentuazione del valore morale dell'arte ricondotta dalle finzioni mitologiche alla misura della verità, nella piena coscienza della necessità di rinnovare dal profondo le convenzioni poetiche, stilistiche e linguistiche italiane, secondo un atteggiamento che è soprattutto criticamente avveduto, e non scettico né disarmato, e che nella sua stessa pacatezza e virtù riflessiva, nella mirabile ostinatezza dei suoi procedimenti, manifesta un appassionamento che non rinuncia mai al governo della ragione e della cultura, cioè al patrimonio migliore avuto in eredità dai progenitori lombardi.

Sviatasi, dunque, dal nuovo corso della cultura lombarda l'esperienza foscoliana (che del resto non è mai stata propriamente a lombarda»), esauritosi, ancor prima e con più agevole taglio, il montismo, è chiaro che solo l'opera manzoniana, che ha al suo fianco quella del Porta, era destinata a portare innanzi e a far maturare nei tempi nuovi la nostra migliore cultura settecentesca e preromantica.

Se c'era tuttavia una insidia assai pericolosa, certo più pericolosa

della suggestione mitica da cui fu affascinato e consolato il Foscolo, e capace di trarre all'isolamento anche il Manzoni e distoglierlo dalla sua generosa battaglia, questa insidia poteva senza dubbio essere rappresentata-proprio nel momento della decisione - dalla sopraggiunta fede religiosa, la quale, in un'epoca di mondana precarietà e nel vacillare di tante convinzioni, avrebbe potuto rivelarsi come un porto sicuro e tranquillo alla inquietudine manzoniana. Ma è proprio nel non avere consentito a trasformare l'esperienza religiosa in un edificante fatto privato, nel non essersi rinchiuso nella nicchia degli affetti familiari rasserenati e nell'accettazione rassegnata delle contraddizioni e del male del mondo, che consiste, a mio avviso, la spia migliore della natura organicamente anticonformista, e in ogni circostanza moralmente attiva, del Manzoni. In realtà le nuove convinzioni religiose non spezzarono, almeno nel decennio della vera creatività manzoniana, i legami con la cultura e la educazione giovanile, con gli atteggiamenti mentali assimilati in Italia e in Francia attraverso gli illuministi e gli ideologi, soprattutto non spinsero affatto il Manzoni verso una posizione distaccata dal mondo, introversa, meditativa, apologetica, alla fine meramente metafisica o pietisticamente consolatoria. Si un fatto abbastanza memorabile. In un paese come il nostro dove sono così frequenti le conversioni clamorose, laiche o religiose non conta, seguite da veementi requisitorie contro la propria vita passata (la selva dell'errore!) con un gusto esibitorio di autoflagellazione, e dove i primi atti di qualunque neofitismo si riducono per solito alla compiaciuta demolizione dell'uomo antico con l'intento di rifarsi, tutto d'un tratto, una sorta di primitiva e ingenua verginità, spicca per contrasto questo splendido esempio di «conversione» responsabile e signoreggiata, questo coerente e maturo trapasso da una forte e illuminata persuasione intellettuale ad una più profonda e fervida convinzione morale, senza impennate, declamazioni o abiure, senza cospargimento di cenere sul capo. Un raro esempio, dunque, di serenità, di carattere fermo, di discrezione sentimentale, di intelligenza e di dignità. Ed è proprio in virtù della giovanile educazione, mai ripudiata, e della ormai connaturata tendenza a rendere efficacemente operativa la propria ideologia, e non solo a consumarla privatamente, traducendola in opere concrete di comune utilità, che il Manzoni fu indotto, dopo la scoperta della grande lezione evangelica, espressa ed elaborata nei primi Inni, a cercare appassionatamente il modo migliore per dedurre dal cielo incontaminato della rivelazione strumenti efficaci di terrestre persuasione, di civile convivenza, di severa e talvolta anche indignata polemica morale e sociale. In questo senso il

pensiero e l'opera, poetica e narrativa, del Manzoni, nel decennio 1815-1825, stanno senza dubbio a segnare i limiti ormai evidenti dell'esperienza illuministica (rimasta legata ad un'idea sostanzialmente retorica dell'arte e ad una illusione riformistica) senza per altro recidere ogni legame con essa, senza volgerle superbamente le spalle, ma anzi potenziandone le virtù più attive e gli insegnamenti non perituri, traendone soprattutto quella costante salvaguardia della ragione, reintegrata dalla sfera intellettualistica a quella più ampia della vita degli affetti e delle comuni sorti umane, che doveva a lungo preservare il Manzoni dalla involuzione in senso reazionario delle stesse idee romantiche. Così quello stesso pessimismo (per tanti versi rimproverato al nostro autore), che nasceva fatalmente da una assidua meditazione interiore sulla precarietà della condizione umana, veniva sorprendentemente a identificarsi, al limite del risultato, con il frutto più maturo dell'Illuminismo, e cioè con quel senso critico della misura, con quella avveduta prudenza, che vantaggiosamente trattene gli spiriti più adulti del nostro primo Ottocento dall'abbandonarsi alla provvisoria euforia delle illimitate speranze, alla commovente ma anche sprovveduta e ben presto disarmata fiducia nelle magnifiche sorti progressive. In altre parole Manzoni e Leopardi, pur movendo da ideologie opposte, giungevano ad un medesimo atteggiamento di fermezza critica, di rifiuto d'ogni facile ottimismo e d'ogni candida confidenza, edificando proprio sopra un terreno spirituale e storico scandagliato animosamente, e con occhio spietatamente critico, le loro robuste convinzioni interiori, nelle quali ogni lettore attento avverte l'energia d'una razionalità lucida e mordente, di una assoluta intransigenza morale, assai più che l'effimero fascino delle seduzioni emotive, delle sottigliezze patetiche, delle morbide atmosfere sentimentali.

Un'esperienza religiosa dunque, quella manzoniana, non a fior di pelle, bensì scavata all'interno con movimento impetuoso e drammatico, prima, e con implacabile costanza, poi; e fittamente commisto a questa esperienza è tutto un lavoro di chiarificazione intellettuale ed etica, che converte la religione in uno strumento decisivo di conoscenza, un occhio coraggiosamente spalancato sul mondo. Alla fine, una grande luce spirituale che non s'appaga di se stessa, immobile e sazia, ma tende fervidamente a tradursi in norma di vita; e non si rassegna alla realtà, anzi non esita ad aggredirla con risolutezza nelle sue convenzioni più ridicole e assurde, nei suoi istituti più falsi e consunti, e coerentemente svela - sotto la presunta fatalità degli accadimenti umani, dei soprusi, delle violenze - l'effettivo sviamento

delle coscienze, il loro responsabile farsi, per ignoranza o egoismo, superbamente ovvero maliziosamente sorde alla voce della verità. Di qui nasce nell'ambito dell'arte manzoniana (anzi, a suo sostegno e permanente stimolo), la polemica senza quartiere contro la falsa e corruttrice educazione, il filisteismo, il principio d'autorità, il diritto fondato sulla forza, la erudizione accademica, l'intolleranza e il fanatismo la superstizione e l'ignoranza, il quieto vivere, la viltà e la rinuncia, il sentimentalismo e la moda erotica, l'unzione e l'ipocrisia religiosa, l'incompetenza e l'arroganza, i falsi splendori dell'onore mondano e via dicendo. Tutta una serie di obbiettivi precisi, esattamente definiti nella sfera morale e in quella storica, su cui si esercitarono alternando il tono alto dell'indignazione a quello sottile e ben dissimulato dell'ironia la coscienza attentissima e inflessibile del Manzoni, la sua cultura e il suo intelletto di borghese arditamente liberale, di cristiano schiettamente illuminato.

La statura del Manzoni acquista eccezionale rilievo proprio se misurata sul terreno della strategia letteraria, cioè là dove lo scrittore pazientemente predispone e quindi attua la risoluzione operativa, a livello linguistico e stilistico, dell'ideologia nell'ambito artistico, sovrastando decisamente, fatta eccezione per il Porta, tutti gli altri amici milanesi, che pure condividevano gran parte delle sue intime persuasioni ma si sfogavano nell'azione pratica oppure s'adattavano ancora alle vecchie convenzioni poetiche, e anche ogni altro scrittore in prosa del nostro Ottocento, sino al Verga. Ciò, infatti, che colpisce maggiormente quanti hanno senso storico e conoscenza critica delle nostre cose patrie, è proprio la volontà intransigente e caparbia del Manzoni, durante il decennio indicato, di convertire pienamente il proprio monsignor «ideale» (per servirci dell'espressione desanctisiana) nella «realtà» (appunto linguistica, stilistica e strutturale) dell'opera d'arte di adeguare compiutamente, anche a costo di rimettere in discussione tutta la nostra tradizione di gusto e di cultura, le forme espressive ai nuovi sentimenti di etica democratica e di umana solidarietà. Manzoni insomma, aveva perfettamente capito che per un autore la battaglia da condurre è quella della pagina scritta (dalla scelta responsabile, e non casuale o meramente retorica, del «genere» al suo tono e al suo linguaggio, mai perdendo di vista i veri nuovi lettori a cui la pagina stessa è destinata, siano pure essi soltanto «venticinque») e che una rivoluzione letteraria, la quale voglia tenere il passo della storia o addirittura collaborare ad accelerarlo, va considerata in gran parte mancata se lascia intatte le consuete impalcature retoriche

o si adatta a servirsi ancora di esse come semplici veicoli, strumentali e ortorî, dell'ideologia rinnovatrice, indulgiando pigramente nel museo delle glorie vetuste. E se ho parlato, per il Manzoni, di strategia letteraria non è stato per sottolineare, nello scrittore milanese, un presunto zelo propiziatario o un abile calcolo utilitario (atteggiamenti di questo genere si traducono caso mai, come è ben noto, in forme di conservatorismo artistico, di pompierismo alla rovescia...), ma proprio al contrario per richiamare l'attenzione sull'ormai esaurita funzione della letteratura e della cultura settecentesca e sulla crisi della società che l'aveva espressa, sulla non rinviabile necessità di un energetico mutamento di rotta e quindi sulla tempestività e validità storica dell'intervento manzoniano; ma soprattutto per illustrare l'autenticità della fede artistica del Manzoni e l'assillo che lo dominò, dagli *Inni sacri* al romanzo, nell'intento, arditamente deliberato, di trasformare sostanzialmente il volto della nostra poesia e della nostra prosa verificando così, per via espressiva, se le nuove idee avessero veramente tanta forza di verità, e tale capacità di rottura col vecchio mondo, da incidere profondamente anche nella rigida scorza della nostra ormai attardata tradizione letteraria. Direi perciò che è venuto finalmente il momento di riconoscere la grande forza innovatrice dello scrittore Manzoni (nella poetica, dedotta dalle convinzioni morali ed elaborata a sostegno della propria opera artistica, e nei risultati concretamente raggiunti) e persuaderci che soltanto dopo di lui fu concepibile in Italia un romanzo a livello europeo e s'intravide un possibile corso moderno della nostra prosa narrativa. Senza dire che i problemi tecnici e linguistici, avvertiti dal Manzoni e avviati a soluzione unitariamente, sempre in strettissimo e coerente rapporto con l'ideologia ad essi sottesa, erano così evidentemente avanzati rispetto al comune livello dell'intellettuale italiano tradizionale che tardarono moltissimo ad essere compresi nelle loro esigenze più profonde, o non lo furono affatto, e soltanto in epoca recente, a tanta distanza di tempo, essi si vengono riproponendo in tutte le loro ricche e originali implicazioni e nella loro straordinaria modernità.

LANFRANCO CARETTI

dall'Introduzione a Alessandro Manzoni, *Opere* a cura di L. C.. Milano, Mursia, 1962, pp. XIII-XXIII

Il romanzo storico

Il romanzo storico è nato al principio del secolo XIX, circa all'epoca della caduta di Napoleone. (Il *Waverley* di Walter Scott fu pubblicato nel 1814). Naturalmente vi sono romanzi di argomento storico già nei secoli XVII e XVIII, anzi chi ne avesse voglia potrebbe perfino considerare l'elaborazione della storia antica e dei miti nel Medioevo come un elemento che «precorre» il romanzo storico e potrebbe magari risalire fino alla Cina o all'India. Per questa via però non troverebbe nulla di utile per chiarire il fenomeno del romanzo storico nella sua essenza. I cosiddetti romanzi storici del secolo XVII (Scudéry, La Calprenède ecc.) sono storici solo per l'argomento puramente esteriore, solo per lo scenario. Non solo la psicologia dei personaggi, ma anche i costumi descritti appartengono completamente all'età dello scrittore. E il più celebre romanzo storico del secolo XVIII, *The Castle of Otranto* di Horace Walpole, tratta del pari la storia solo nel suo aspetto esteriore e l'interesse si rivolge soltanto a quanto vi è di curioso e di eccentrico nell'ambiente descritto e non alla riproduzione artisticamente fedele di una concreta epoca storica.

Manca al cosiddetto romanzo storico anteriore a Walter Scott proprio l'elemento storico specifico: il far derivare il particolare modo di agire degli uomini dalle caratteristiche storiche dell'epoca loro. Il grande critico Boileau, che giudicava con grande scetticismo i romanzi storici dei suoi contemporanei, dà importanza soltanto alla verità sociale e psicologica dei personaggi, esigendo che un signore non ami alla stessa maniera di un pastore ecc. La questione della verità storica nella riproduzione poetica della realtà si trova ancora completamente fuori del suo orizzonte.

Ma neppure il grande romanzo realistico-sociale del secolo XVIII, che nella raffigurazione dei costumi e della psicologia della propria epoca ha aperto alla letteratura mondiale la strada verso la realtà, si

pone il problema di determinare concretamente nel tempo i suoi personaggi. Il presente viene reso con straordinaria evidenza e vivezza, ma è accettato ingenuamente come una realtà immobile: per l'attività artistica degli scrittori non sorge ancora il problema dell'origine e del modo del suo sviluppo. Questa astrattezza nella raffigurazione dell'epoca storica fa sentire i suoi effetti anche nella raffigurazione dei luoghi. Lesage può senz'altro trasferire con disinvoltura in Spagna le sue fedelissime descrizioni della Francia del suo tempo. Swift, Voltaire e lo stesso Diderot fanno svolgere le vicende dei loro romanzi satirici in tempi e in luoghi indeterminati che tuttavia rispecchiano fedelmente i tratti essenziali della Francia e dell'Inghilterra di allora. Questi scrittori colgono quindi i tratti essenziali della loro epoca con un ardito e profondo realismo, ma non ne vedono storicamente il carattere specifico.

La sostanza di questo atteggiamento fondamentale non muta per il fatto che l'affermarsi sempre più forte del realismo porta ad esporre con grande vigore stilistico le caratteristiche specifiche del tempo. Si pensi a romanzi come *Moll Flander's*, *Tom Jones* ecc. In questa grandiosa rappresentazione realistica del presente compaiono talvolta perfino avvenimenti importanti di storia contemporanea che nell'intreccio vengono collegati alle vicende dei personaggi raffigurati. Pertanto, specialmente in Smollet e in Fielding, il luogo e il tempo del racconto sono concretizzati molto più vigorosamente di quanto non avvenisse di solito nel romanzo sociale del periodo precedente e anche negli scrittori francesi loro contemporanei.

Fielding possiede perfino una certa consapevolezza di questa prassi, di questa concretizzazione del romanzo tesa a cogliere la particolarità storica delle figure e degli avvenimenti. Come scrittore egli stesso si definisce uno storico della società borghese.

In generale in un'analisi di questa preistoria del romanzo storico occorre romperla con la leggenda romantico-reazionaria secondo la quale il periodo dell'illuminismo sarebbe stato privo di ogni sensibilità e di ogni comprensione nei confronti della storia e che solo gli avvenimenti della Rivoluzione francese, i Burke, i de Maistre ecc.

avrebbero inventato il senso storico. Basta pensare agli straordinari meriti storiografici di Montesquieu, Voltaire, Gibbon e altri per distruggere questa leggenda.

A noi però interessa determinare in concreto il carattere particolare di questo senso della storia prima e dopo la Rivoluzione francese per poter vedere con chiarezza su quale terreno sociale e ideologico poté nascere il romanzo storico. E qui va messo in evidenza come la

storiografia dell'illuminismo sia stata nella sua linea essenziale una preparazione ideologica della Rivoluzione francese. La costruzione storiografica, talvolta grandiosa, che porta alla scoperta di nuovi fatti e di nuovi nessi, serve a mostrare la necessità di rovesciare l'«irrazionale» società feudale-assolutistica, per dedurre dalle esperienze della storia quei principî col cui aiuto possono essere creati una società «razionale» e uno Stato «razionale». Per questa ragione l'antichità si trova al centro della teoria storiografica e della prassi dell'illuminismo. L'indagine sulle cause della grandezza e della decadenza degli antichi Stati è uno dei più importanti lavori teorici preparatori per la futura trasformazione della società.

Ciò si riferisce anzitutto alla Francia, il paese che spiritualmente guida il periodo dell'illuminismo militante. Piuttosto diversa è la situazione in Inghilterra. L'Inghilterra del secolo XVIII si trova sì nel più grandioso processo di trasformazione economica, nel periodo in cui vengono create le condizioni economico-sociali che preparano la rivoluzione industriale, ma sotto l'aspetto politico è già un paese postrivoluzionario. Nell'interpretazione teorica e nella critica della società borghese, nell'elaborazione dei principî dell'economia politica gli elementi della concreta comprensione della storia in quanto tale vi hanno dunque una parte più importante che in Francia. Ma la consapevolezza e la coerenza nell'attuazione di questi punti di vista specificamente storici rimangono ancora qualcosa di episodico per quanto riguarda lo sviluppo complessivo. Il teorico dell'economia - che realmente domina verso la fine del secolo XVIII è Adam Smith. James Steuart, che aveva posto il problema dell'economia capitalistica con molto maggior senso della storia e che aveva studiato il processo genetico del capitale, cadde ben presto in dimenticanza. Marx caratterizza così la differenza fra questi due importanti econormisti: «Il merito di Steuart per l'interpretazione del capitale sta nell'aver mostrato come si compie il processo di separazione fra le condizioni della produzione, in quanto proprietà di determinate classi, e la forza-lavoro. Egli si è molto occupato di questo processo genetico del capitale senza intenderlo ancora direttamente come tale, sebbene lo concepisca come condizione della grande industria, egli considera cioè il processo nell'agricoltura: e ritiene giustamente che solo mediante questo processo di separazione nell'agricoltura sorga l'industria manifatturiera come tale.

Questo processo di separazione è presupposto in Adam Smith come già compiuto». Questa inconsapevolezza della portata del senso storico esistente in pratica, della possibilità di generalizzare la pecu-

liarità storica del presente immediato, osservata istintivamente in modo esatto, caratterizza la posizione occupata dal grande romanzo storico in Inghilterra nell'evoluzione del nostro problema. Esso condusse gli scrittori ad osservare il significato concreto (cioè storico) dei luoghi e dei tempi, delle condizioni sociali ecc., creò i mezzi di espressione del realismo letterario per la raffigurazione di questa peculiarità locale-temporale (cioè storica) negli uomini e nelle situazioni. Questo però avveniva, come nell'economia di Steuart, per un istinto realistico, senza che si arrivasse ad una visione chiara della storia come processo, della storia come preparazione concreta del presente.

Solo nell'ultimo periodo dell'illuminismo il problema di rendere artisticamente il passato emerge quale problema centrale della letteratura. Ciò avvenne in Germania. Certamente l'ideologia dell'illuminismo tedesco si muove inizialmente sui binari di quello inglese e francese; la grande opera di Winckelmann e di Lessing non abbandona in sostanza la generale linea di svolgimento dell'illuminismo. Lessing-del cui importante contributo recato alla chiarificazione del problema del dramma storico parleremo diffusamente in seguito-definisce il rapporto del poeta con la storia ancora esattamente nel senso della filosofia dell'illuminismo. Egli ritiene che la storia per il grande drammaturgo sia niente di più che un «repertorio» di nomi.

Ma subito dopo, nello «Sturm und Drang», il problema di come affrontare poeticamente la storia è posto consapevolmente. Il *Götz von Berlichingen* di Goethe non solo inizia una nuova fioritura del dramma storico, ma ha esercitato una diretta e forte influenza sulla nascita del romanzo storico in Walter Scott. Questo cosciente accentuarsi del senso storico, che trova la sua prima espressione teorica negli scritti di Herder, ha la sua radice nella particolare situazione della Germania, nella discrepanza fra l'arretratezza economico-politica del paese e l'ideologia degli illuministi tedeschi che, posti sulle spalle dei loro predecessori inglesi e francesi, hanno sviluppato a un più alto livello le idee dell'illuminismo. In tal modo non solo vengono alla luce con maggiore evidenza che in Francia le contraddizioni che si celano nel fondo dell'ideologia illuministica, ma si colloca in primo piano anche il contrasto specifico fra queste idee e la realtà della Germania.

In Inghilterra e in Francia la preparazione e il compimento della rivoluzione borghese sul piano economico, politico ed ideologico da una parte e la formazione dello Stato nazionale dall'altra rappresentano un solo e medesimo processo. Per quanto forte sia il patriottismo borghese-rivoluzionario e per quanto esso dia origine ad opere importanti (la *Henriade* di Voltaire), nel suo volgersi al passato prevale

tuttavia la critica illuministica dell'«irrazionale». Tutta diversa è la situazione in Germania. Ivi il patriottismo rivoluzionario si viene a trovare in contrasto con la mancanza di unità nazionale e anzi con un frazionamento politico ed economico del paese, la cui espressione culturale e ideologica è merce d'importazione di provenienza francese. Infatti tutto ciò che nelle piccole corti tedesche si produceva in fatto di cultura, o piuttosto di pseudocultura, non era che servile imitazione della corte francese. Pertanto le piccole corti non solo costituiscono un ostacolo politico per l'unità tedesca, ma impediscono anche dal punto di vista ideologico lo sviluppo di una cultura derivante dalle esigenze della vita borghese tedesca. La forma tedesca dell'illuminismo si deve di necessità trovare in aspra polemica con questa cultura francese e conserva questo carattere di patriottismo rivoluzionario anche quando il contenuto essenziale della polemica ideologica è diventato contrasto fra differenti gradi di sviluppo dell'illuminismo (polemica di Lessing contro Voltaire).

Da questa situazione risulta necessariamente un ritorno alla storia tedesca. La speranza di una rinascita nazionale trae forza almeno in parte dalla rievocazione della passata grandezza. La lotta per questa grandezza nazionale esige che vengano indagate e rappresentate artisticamente le cause della decadenza e della rovina della Germania. In questo paese, che nel corso dei secoli precedenti era stato solo un oggetto delle trasformazioni storiche, la storicizzazione dell'arte si verifica perciò prima e in modo più radicale che nei paesi occidentali più evoluti sotto l'aspetto economico e politico.

Solo la Rivoluzione francese, le guerre della Rivoluzione, l'ascesa e la caduta di Napoleone hanno fatto della storia un'esperienza vissuta dalle masse, e su scala europea. Negli anni trascorsi fra il 1789 e il 1814 ogni popolo d'Europa visse più trasformazioni di quante ne avesse avute nei secoli precedenti. E il rapido avvicinarsi conferisce a queste trasformazioni un particolare carattere qualitativo: viene meno per le masse l'impressione che si tratti di («eventi naturali» e il carattere storico di tali trasformazioni appare più visibile di quanto avvenga di solito nei singoli casi isolati. Si leggano per citare un solo esempio i ricordi giovanili di Heine nel Libro *Le Grand* (nei *Reisebilder* [Impressioni di viaggio]), dove si descrive in modo molto vivo l'impressione suscitata in Heine fanciullo dal rapido mutare dei governi. Ora, se tali esperienze vissute si collegano con la consapevolezza che cambiamenti analoghi si compiono ovunque nel mondo intero, ciò rafforzerà straordinariamente la sensazione che vi è una storia, che questo storia è un processo ininterrotto di trasformazioni e infine

che essa agisce direttamente sulla vita di ogni singolo individuo.

Questa intensificazione quantitativa, che si converte in qualitativa, si manifesta anche nella differenza che tali guerre presentano rispetto a tutte le precedenti. Le guerre degli Stati assoluti nel periodo anteriore alla Rivoluzione erano state combattute da piccoli eserciti di mestiere. La condotta della guerra tendeva a isolare il più possibile l'esercito dalla popolazione civile.

(Vettovagliamento mediante magazzini, timore della diserzione ecc.) Non senza ragione Federico di Prussia diceva che la guerra deve essere condotta in modo che la popolazione civile non se ne accorga.

«Mantenersi tranquilli è il primo dovere dei cittadini» era il motto delle guerre dell'assolutismo.

Questo stato di cose cambia all'improvviso per opera della Rivoluzione francese. Nella sua lotta di difesa contro la coalizione delle monarchie assolute la repubblica francese fu costretta a creare eserciti di massa. La differenza fra eserciti mercenari ed eserciti di massa è però una differenza qualitativa proprio per quanto concerne il rapporto con le masse della popolazione. Siccome non si tratta più di reclutare per un esercito di mestiere piccoli contingenti d'individui declassati, bensì di creare un esercito di massa, il significato e lo scopo della guerra debbono essere spiegati alle masse per mezzo della propaganda. Ciò avviene non solo in Francia al tempo della guerra di difesa della Rivoluzione e delle successive guerre di aggressione.

Anche gli altri Stati, quando cominciano a costituire eserciti di massa, sono costretti ad adottare questo mezzo. (Si pensi alla parte sostenuta dalla letteratura e dalla filosofia tedesca in questa propaganda dopo la battaglia di Jena). E' impossibile però che tale propaganda si limiti a una singola guerra isolata. Essa è costretta a scoprire il significato sociale, i presupposti storici e le circostanze della guerra, a metterla in rapporto con l'intera vita e con le possibilità di sviluppo della nazione. Basti ricordare l'importanza della difesa delle conquiste della Rivoluzione in Francia e la connessione che sussiste in Germania e in altri paesi fra la creazione di un esercito di massa e le riforme politico-sociali.

L'intima vita del popolo è legata con il moderno esercito di massa in maniera tutta diversa da come poteva esserlo con gli eserciti della monarchia assoluta nel periodo precedente. In Francia scompare la barriera di ceto sociale fra gli ufficiali nobili e la truppa:

a tutti si apre la possibilità di salire agli alti gradi; come tutti sanno, tale barriera fu abbattuta appunto dalla Rivoluzione. E perfino nei paesi in lotta con la Rivoluzione inevitabilmente vengono aperte cer-

te brecce nelle barriere esistenti fra i ceti sociali. Basta leggere gli scritti di Gneisenau per vedere come vi sia un nesso evidente fra queste riforme e la nuova situazione storica creata dalla Rivoluzione francese. Si aggiunge poi il fatto che anche durante la guerra le pareti divisorie prima esistenti fra esercito e popolo debbono necessariamente essere abbattute. Per gli eserciti di massa è impossibile il vettovagliamento mediante magazzini. Siccome essi si riforniscono per mezzo di requisizioni, è inevitabile che si vengano a trovare in un diretto e continuo rapporto con la popolazione del paese in cui la guerra viene condotta. Certo questo rapporto è fatto spesso di rapine e saccheggi; ma non sempre. Non bisogna dimenticare che le guerre della Rivoluzione e in parte anche le guerre napoleoniche sono state deliberatamente condotte come guerre di propaganda.

Infine anche l'enorme estensione quantitativa delle guerre ha un effetto qualitativamente nuovo e porta con sé uno straordinario ampliamento di orizzonte. Mentre le guerre degli eserciti mercenari consistevano per lo più in piccole operazioni d'assedio, ora l'Europa intera diventa un campo di battaglia. Contadini francesi combattono prima in Egitto, poi in Italia, poi in Russia; truppe ausiliarie tedesche ed italiane prendono parte alla campagna di Russia; milizie tedesche e russe entrano in Parigi dopo la sconfitta di Napoleone, e così via. L'esperienza che prima era vissuta solo da singoli individui per lo più dotati di spirito d'avventura, cioè la scoperta dell'Europa o almeno di certe parti dell'Europa, diventa in questo periodo esperienza di massa per centinaia di migliaia e per milioni di uomini.

Nascono così concrete possibilità perché gli uomini concepiscano la loro esistenza come qualcosa di condizionato storicamente, perché vedano nella storia qualcosa che esercita un'influenza profonda sulla loro giornaliera esistenza e che li riguarda direttamente. E' qui superfluo parlare delle trasformazioni sociali avvenute nella stessa Francia. E' senz'altro evidente in qual misura i grandi e frequenti rivolgimenti di questo periodo abbiano trasformato la vita economica e culturale dell'intera popolazione. Si deve però ricordare che gli eserciti della Rivoluzione e poi anche gli eserciti napoleonici in moltissimi luoghi, dove compirono le loro conquiste, eliminarono in tutto o in parte i residui del feudalesimo, per esempio nella Renania e nell'Italia settentrionale. Il contrasto che la Renania presenta sotto l'aspetto sociale e culturale con il resto della Germania, contrasto che si fa sentire ancora assai forte nella rivoluzione del 1848, è un'eredità del periodo napoleonico. E il rapporto esistente fra queste trasformazioni sociali e la Rivoluzione francese è sentito da vaste masse. Ancora una volta

ci sia consentito qualche riferimento letterario. Oltre ai ricordi giovanili di Heine, è molto istruttivo leggere i primi capitoli della *Chartreuse de Parme* di Stendhal per vedere che impressione incancellabile aveva lasciato la dominazione francese nell'Italia settentrionale.

È nell'essenza della rivoluzione borghese, quando venga seriamente realizzata fino alla fine, fare dell'idea di nazionalità il patrimonio di vastissime masse. Solo in conseguenza della Rivoluzione e della dominazione napoleonica il sentimento nazionale diventò in Francia un'esperienza vissuta e un patrimonio per i contadini, per gli strati inferiori della piccola borghesia ecc. Solo questa Francia fu da essi per la prima volta sentita come la loro propria terra, come la patria da loro stessi creata.

Ma il sorgere del sentimento nazionale e quindi della capacità di sentire e di intendere la storia nazionale non avviene soltanto in Francia. Le guerre napoleoniche provocano ovunque un'ondata di sentimento nazionale, di spirito di resistenza contro le conquiste napoleoniche, un'esaltazione del senso d'indipendenza. Questi movimenti sono certamente, come dice Marx, per la maggior parte «un miscuglio di rigenerazione e di reazione». Così nella Spagna, in Germania e in altri paesi. La lotta per l'indipendenza della Polonia, l'accendersi del sentimento nazionale polacco sono invece un fatto essenzialmente progressivo nella sua tendenza fondamentale.

Comunque però questo «miscuglio di rigenerazione e di reazione» avvenga nei singoli movimenti nazionali, è chiaro che questi movimenti, i quali furono veri movimenti di massa, dovettero necessariamente portare in vaste masse appunto il senso e l'esperienza vissuta della storia. L'appello all'indipendenza e allo spirito nazionale è di necessità legato a un risveglio della storia nazionale, ai ricordi del passato, della passata grandezza e dei momenti di avvillimento nazionale, indipendentemente dal fatto che ciò metta capo a ideologie progressiste o reazionarie.

GYORGY LUKACS

da *Il romanzo storico* Torino, Einaudi, 1965, pp. 9 e sgg.

Manzoni: l'uomo e lo scrittore

Noi lo possiamo ben lodare ora che non ci sente più. Egli empì con la sua figura il nostro secolo letterario; da centinaia d'anni non ci era più apparso in Italia uno scrittore nel quale fossero in così larga misura e con sì bella armonia congiunti l'immaginazione e la ragione, l'impeto poetico e la gravità del giudizio, l'ardimento del novatore e l'oculatazza del critico, la facoltà di commovere e la potenza di persuadere; anima profondamente affettuosa, egli è nello stesso tempo maestro dell'ironia; ardente e concitato nelle passioni, è contemplatore freddo e imparziale della storia, indagatore pertinace del passato, e svisceratore paziente dei più astrusi problemi; è infiammato di Fede religiosa, e rivoluzionario in tutti i campi del pensiero; è nobile di nascita, e democratico nel cuore; ha una profonda e squisita cultura classica, e scrive per il popolo. Con ogni suo lavoro, con ogni suo tentativo ha sollevato una grande questione: la questione del romanzo storico col discorso in cui condanna il suo capolavoro; quella della dominazione longobarda con l'Adelchi; quella della lingua italiana con la lettera al Carena.

In tutte le forme ha dichiarato guerre all'estrinseco, al convenzionale, al falso nell'arte. Ha risuscitato la poesia tratta dall'intimo petto e dal cor profondo; la concordia del buon senso e dell'immaginazione, la prosa semplice e logica, l'amore e la ricerca ostinata del vero, la polemica coscienziosa e nobile. E la grandezza del suo ingegno fece apparir più grande con la nobiltà immacolata della vita. Fu un uomo, con carattere, un esempio. In tutta la sua lunghissima vita non si conosce mai una contraddizione. In novant'anni non è uscita dalla sua penna una sentenza avventata o una parola ingiuriosa. L'invidia e la calunnia non seppero da che parte morderlo.

Coloro che misurano il patriottismo di uno scrittore dal numero delle pagine declamatorie che dedicò alla patria lo accusarono di essere

fiacco patriotta; ma l'inno sul passaggio del Ticino e il coro immortale della battaglia di Maclodio, che tutta l'Italia ha nelle labbra e nel cuore, e che generano migliaia di altre poesie patriottiche, bastarono a difenderlo dall'accusa. Cattolico fervente egli gioì di tutti i trionfi della rivoluzione italiana; approvò l'occupazione di Roma; fece parte del Senato; bamò in fronte il condottiero dei Mille; morì mandando un saluto al Re d'Italia. E fu detto: la morale de I Promessi Sposi era un consiglio di rassegnazione (e aggiungono: alla dominazione straniera), ma non vi è nulla di più ingiusto. Era un consiglio al cristiano di rassegnazione alle sventure private; non un consiglio al patriotta di rassegnazione alla tirannia, che il Manzoni dipinse con i più terribili colori e alle miserie della patria, sulle quali ci fece fremere di pietà e d'indignazione. No, non fu tiepido italiano; egli fu caldo grande italiano: solamente, egli racchiudeva nel vasto cuore una pietà di tutte le sventure, uno sdegno di tutte le ingiustizie, una commiserazione confusa per lo stoltezza degli oppressori e per i dolori degli oppressi, un amore per l'umanità intera, più grande che l'amore di patria.

Con tutto ciò, mi direte, il regno del Manzoni è passato; ora, in Italia, un'altra forma d'arte è sorta e fiorisce. I miscredenti del vostro nume, che erano prima un drappello, ora sono un esercito. Noi vedremo il Manzoni combattuto, dilaniato e negato da migliaia di voci.

Che cos'è questo? E o non è vero, anzi tutto?

E' vero, ma bisogna intendersi. Per il Manzoni è cessata l'idolatria, non l'ammirazione.

Una parte dell'opera sua è rimasta giovine e fresca com'era cinquant'anni sono, l'arte dei suoi Promessi Sposi. Lo scriveva ancora pochi giorni fa uno dei più valenti e arditi caporioni della scuola verista: "è sempre un libro nuovo!", e lo scriveva dopo averlo riletto, lo scriveva con ingenua meraviglia, quasi con un sentimento di rammarico.

A noi, diceva, che crediamo così presuntuosamente di aver ammazzato I Promessi Sposi unicamente perché non siamo più né mistici, né quietisti, né idealisti, il Manzoni, dall'alto della sua immortalità artistica, potrebbe dare una risposta peggiore di quella che fece dare dal suo servitore al Rosini, quando costui si era fatto annunziare come l'autore della Monaca di Monza: "ditegli che non lo conosco". La tessitura magistrale della favola, che presenta il quadro di un secolo, e ci trasporta dalla casa del contadino all'insurrezione della città, dalla pace soave della chiesa di villaggio agli orrori della pestilenza, dal castello selvaggio del feudatario alle foreste silenziose dell'Adda, in mezzo a gente di tutte le classi, fra gli amori, le miserie, le guerre, i sacrilegi, le pompe religiose, le virtù più nobili e i delitti più atroci,

facendo continuamente passare, come diceva il Goethe, dall'ammirazione alla tenerezza e dalla tenerezza all'ammirazione; quella maniera di trattare i soggetti, chiara e bella come il cielo d'Italia e naturalissima in apparenza, come se i più pesanti artifici fossero suggerimenti spontanei all'ispirazione, quell'arte di presentare la storia in modo da farla parere più bella del romanzo, non solo nulla detraendo dalla verità, ma gettando luce su tutte le cose, quella profonda conoscenza del cuore umano rivelato con una evidenza inimitabile fino ai più reconditi ripostigli; quella verità squisita nei concetti, nei ritratti, nei dialoghi, nelle descrizioni; quell'essere sempre originale senza stranezza, profondo e semplice, elegante e familiare ad un tempo, senza un luogo comune, senza un falso ornamento rettorico, senza una stonatura, senza un'ombra; sono ancora adesso per tutti gli scrittori che hanno ingegno e cosmenza, oggetto di altissima e caldissima ammirazione, come lo erano un secolo fa. Parve per qualche tempo che si cessasse di seguire l'esempio della sua prosa, un nuovo stile accennò a prevalere: quello di una prosa artificiosamente concitata, nervosa per proposito, scintillante di immagini accumulate, colorita a quattro mani e tintinnante come un vassoio carico di calici di cristallo, imitazione del cattivo francese: e da molti si scrive ancora in tal maniera.

La prosa del Manzoni pareva fredda e pallida, e troppo quieta.

Ma la moda durò poco. Tutti ce ne siamo stancati subito. La prosa manzoniana, ossia la parsimonia, la misura, l'armonia derivante dalla giustezza delle proporzioni, l'intonazione del discorso familiare, l'eleganza cercata nella nitidezza, tornarono a trionfare. I Promessi Sposi sono ancora il libro italiano più popolare di questo secolo.

Trentamila esemplari ne vanno per il mondo ogni anno regolarmente; le traduzioni non si contano più: la bibliografia delle traduzioni richiederebbe da sé sola un volume. La litografia, la pittura, la scultura hanno fatto miriadi di illustrazioni delle scene e di personaggi del romanzo. Da tutte le parti, in Italia, si vede il visetto di Lucia con gli occhi bassi, il faccione di don Abbondio, il ceffo particolare dei bravi dell'innominato, il viso austero e sereno del cardinale. A un nobiluccio prepotente e donnaiuolo si dà il soprannome di don Rodrigo, e tutte le serve di tutti i preti sono chiamate comunemente Perpetue.

E non c'è uomo colto, qualunque sia l'animo suo riguardo al problema religioso, il quale non rilegga di tempo in tempo I Promessi Sposi. Ogni due o tre anni, in un'ora di tristezza, dopo letto centinaia di libri, dopo aver molto lottato, negato, sofferto e torturato il cuore e il cervello ne riapriamo qualche pagina che fu la nostra prima

lettura; poi, a poco a poco, c'entra nel cuore e lo soggioga; riconosciamo i passi che privilegiavamo nella nostra giovinezza; riproviamo le antiche emozioni; ritorniamo a rispettare Lucia che avevamo derisa, risentiamo l'ansia e il terrore della fuga di Renzo, e una compassione immensa per Gertrude, e una pietà infinita per la turba miseranda del lazzeretto, e per l'infelicità sconfinata di quella povera Italia; e infine un'eco delle nostre preghiere infantili ci risuona nel cuore, e una tenerezza profonda ci vince; e allora abbandoniamo per un momento la nostra fronte ribelle sulla "porpora incontaminata" di Federico, che è un'anima grande e generosa per tutti.

EDMONDO DE AMICIS

Parola reale e parola stampata in Manzoni

L'interesse acuto concentrato sulla parola fa sorgere il problema, ironicamente risolto, circa il rapporto fra parola del personaggio e parola dell'autore, parola reale e parola stampata:

“Noi riferiremo soltanto alcune delle moltissime parole che mandò fuori, in quella sciagurata sera: le molte più che tralasciamo, disdirebbero troppo; perché, non solo non hanno senso, ma non fanno vista d'averlo: condizione necessaria in un libro stampato”. Dove sembra ripreso lo spunto, prima affiorato, a commento della battuta di Renzo che definiva “poeta” l'avventore il quale scherzosamente aveva spiegato la ragione dell'aver i signori “sempre la penna per aria”: “Per capire questa baggianata del povero Renzo, bisogna sapere che, presso il volgo di Milano, e del contado ancora più, poeta non significa già, come per tutti i galantuomini, un sacro ingegno, un abitator di Pindo, un allievo delle Muse; vuol dire un cervello bizzarro e un po' balzano, che, ne' discorsi e ne' fatti, abbia più dell'arguto e del singolare che del ragionevole. Tanto quel guastamestieri del volgo è ardito a manomettere le parole, e a far dir loro le cose più lontane dal loro legittimo significato!”. E' sempre il problema della validità della parole scritta, letteraria, che viene toccato, il problema della verità di quella parola, una verità che sarebbe compromessa sia dal poeta, se veramente egli fosse quel “cervello bizzarro e un po' balzano” che abbia nei suoi discorsi “più dell'arguto e del singolare che del ragionevole”, sia dal “libro stampato” quando davvero quella sua “condizione necessaria” si limitasse a pretendere dalle parole in esso sostenute una semplice apparenza di senso. Ma più complessa è sfumata è l'ironia sul poeta, in quanto l'autore sembra offrire un caso sintomatico di interpretazione relativa, e sia pure arbitraria, del significato delle parole, contro la pretesa di un universale validità di esso; e sembra compiacersi di un suo consenso al giudizio del volgo, di un suo particolare sorriso che

prende di mira, insieme alla parola del poeta, il nome stesso del poeta.

Con le tante parole di Renzo si vengono via via intrecciando le parole dei suoi diversi interlocutori, il carattere dei quali emerge così a poco a poco dall'ombra. La guida vive per quei silenzi sottolineati dall'autore ("uno, che aveva ascoltata attentamente la predica, e non aveva detto ancor nulla"; "il muto compagno di Renzo"; "la guida, la quale non faceva dimostrazione di sorte veruna"), e per le sue parole calcolate, strumento di un preciso piano d'azione, autentiche parole-trappole. Esse consistono prima in premurose e caritatevoli profferte ("Non siamo obbligati a far servizio al prossimo?"), che danno luogo a innocenti domande ("E camminando, faceva a Renzo, in aria di discorso, ora una, ore un'altra domanda"), attraverso le quali viene intanto carpita al giovane la rivelazione del luogo di provenienza ("Di Lecco... cioè del territorio"). Poi suonano come un sottinteso ordine di cattura, dall'oste molto bene inteso ("Preparate un buon letto a questo bravo giovine..."). Infine si compongono in un allettante progetto per un'equa distribuzione del pane, esemplificato sul nome e cognome del sedicente Ambrogio Fusella e su quello di Lorenzo Tramaglino, il quale non s'accorge che il progetto "era tutto fondato su carta, penna e calamaio; e che, per metterlo in opera, la prima cosa doveva essere di raccogliere i nomi delle persone". L'avversione alla parola scritta Renzo la dimostra nei confronti dell'oste, che, in base alle disposizioni della grida, vuole conoscere "nome, cognome e patria".

Oste, come la guida, è anche lui controllatissimo in ogni sua parola.

Egli subito formula, nei confronti della guida e di Renzo, alcune sue interne parole, di cui nulla trapela all'esterno. Mentre, proprio sulle parole che Renzo dirà, egli conta per poterlo riconoscere ("non ti conosco; ma venendo con un tal cacciatore, o cane o lepre sarai:

quando avrai detto due parole, ti conoscerò"). E' l'intervento dell'oste, nel dichiarare di non aver pane ("ma pane, non ce n'ho in questa giornata"), a produrre le prime compromettenti dichiarazioni di Renzo, che si sviluppano intorno a quel gesto, a quel pane ("il terzo e ultimo di que' pani raccolti sotto la croce di san Dionigi") alzato per aria: "quel trofeo in aria", come lo definisce Manzoni. Renzo, dopo di aver definito quel pane "pane della provvidenza", e aver replicato a colui che grida "viva il pane a buon mercato" che si tratta di pane ottenuto "gratis et amore", si preoccupa di precisare che quel pane non è stato rubato: "L'ho trovato in terra; e se potessi trovare anche il padrone, son pronto a pagarglielo". Ma la sincerità di Renzo è accolta dalle sghignazzate degli avventori, "a nessuno de' quali passò per la mente che quelle parole fossero dette davvero". E intanto i commenti del giovane sulla pagnotta schiacciata ("ma ce n'era del possi-

mo!”) e sul vino necessario per mandar giù quel pane (“S’è fatto un gran gridare!”) valgono per la tacita guida come altrettante ammissioni della parte presa da Renzo nel tumulto. L’interesse della pagina si raccoglie intorno alla parole di Renzo, alla sua portata di verità in ordine alla valutazione da parte degli ascoltatori. Manzoni indugia ancor una volta sul valore della parola, di questo punto d’incontro, di comunicazione, nel rapporto fra uomo e uomo. Se nell’episodio di Ferrer egli sembra considerare perplesso i limiti che insorgono ad impedire la perfetta equazione fra parole e verità da parte di chi parla, qui invece denuncia esplicitamente l’impossibilità di cogliere la corrispondenza fra parole e verità da parte di chi ascolta. Manzoni, che apre i Promessi Sposi con un’attenzione così curiosa alla parola secentesca e con una preoccupazione così viva per la propria parola, e che tanta cura per tanti anni dedicherà alla revisione linguistica del romanzo e tanto interesse per la questione della lingua dimostrerà nella sua lunga vita, ha consegnato alle pagine del capolavoro una sua inquietudine più profonda per la parola, per la parola in assoluto, per il significato morale legato all’impiego di essa, per i suoi limiti e le sue possibilità (un problema che sembra avere una sua incidenza sulla struttura interna di questo libro, in cui tanta parte hanno i discorsi fra i personaggi, e tanto rilievo assume la rappresentazione dei rapporti umani fondati sulla parola: e del resto i Promessi Sposi non sono forse la storia di una promessa, e cioè di una parola data e alla fine dopo tanti contrasti, interiori ed esterni, mantenuta? ed anzi non sono addirittura [...] la storia della “promessa” in assoluto, come dirà Federigo, della promessa di Dio, della sue parole, che, come ripetono i vangeli, mentre il cielo e la terra passeranno, non passerà mai?).

GIOVANNI GETTO

da *Lecture manzoniane* Firenze, Sansoni, 1965, pp. 236-239

Il Seicento e Manzoni

Se [...] di un protagonista sensibile si vuol parlare, se non altro, per l'uso metaforico della conversazione, e sempre col sottinteso che il protagonista vero è il sentimento, lo stato d'animo dello scrittore, bisognerebbe pensare e sostenere che protagonista è tutto un secolo, è tutta una civiltà, protagonista vero e immanente in ogni pagina è il Seicento. E la nostra non vuole essere una interpretazione più ingegnosa e più lata da sostituire ad altre più ristrette e troppo fisicamente limitate, ma la proponiamo per un momento, poiché essa ci avvia ad intendere una delle note dell'ispirazione dell'artista. La quale, si sa, è un'ispirazione etico- storica; e precisamente il Seicento rimane il simbolo di questo fortissimo gusto storico del Manzoni, il quale proietta tutto il suo mondo morale, è vero, in una realtà quotidiana ed attuale, una realtà che è di tutti i tempi, ma una realtà che ha fortissimo un suo colorito storico, è la realtà di tutti i tempi, perché innanzi tutto e la realtà di un secolo, di una civiltà, di un particolare regime.

E questo protagonista incombe, presente, in ogni pagina; fin dall'Introduzione, in cui si parla del dilavato e graffiato manoscritto dell'Anonimo, e che è una delle tante stampe secentesche, disseminate dallo scrittore nel suo racconto. Cotesta trovata dell'Anonimo sarà suggerita da due ragioni entrambe d'ordine artistico, ma che si richiamano sempre a quella ispirazione etico-storica di cui si diceva più innanzi: giocare maliziosamente col doppione di se stesso, mettendo in bocca all'Anonimo sentenze e giudizi al racconto.

Cotesto gusto della stampa secentesca poi ritornerà in ogni capitolo, non solo a tratti ma imbevendo di sé ogni immagine; ritorna nel primo capitolo, con la digressione sui bravi e con quel mirabile ritratto dei due che attendono don Abbondio. Dove ogni nota è piena del gusto del secolo. Giacché sono alternati sapientemente i particolari della paura e della pompa, la paura e la pompa, due delle

divinità dominanti nel Seicento manzoniano: l'enorme ciuffo, segno di ribalderia, e i due lunghi mustacchi arricciati in punta, segno di equivoca eleganza: il piccol corno ripieno di polvere, simbolo di rissosi disegni, e quel suo pendere trascurato sul petto, come se fosse un vezzo; le pistole e quella cintura lucida di cuoio, così vistosa nella sua lucentezza. Anche lo spadone, con una guardia traforata a lamine d'ottone, è un'arma di minaccia, ma portata come se fosse un'insegna gentilezza. Non ci sono qui due ribaldi tipici e generici, ma due ribaldi penetrati dell'atmosfera del loro tempo, in cui la ribalderia, secondo lo spirito allora diffuso, è presentata e vista come vanità e pompa barocca.

Codesto gusto storico continuerà nel secondo capitolo, non solo con quel paragone del principe di Condé e della battaglia di Rocroi, vicino nel tempo agli avvenimenti del romanzo, ma anche in quelle frasi che continuano ad avvolgere la povera figura di don Abbondio, le quali ci richiamano al linguaggio cancelleresco e militaresco, in largo uso nel secolo: neutralità disarmata, alla retroguardia, giorno di battaglia, consulte angosciose, guadagnar tempo, tutti i termini di moda, messi lì, è vero, per generare una sproporzione comica tra il paziente e quello stile di guerra e di curia, ma, in ogni momento, pur scrupolosi quei termini nel serbare una loro sfumatura storica. E la rassegna potrebbe continuare per i capitoli successivi: al terzo, la presentazione dello studio di Azzecagarbugli, con quei ritratti dei dodici Cesari alla parete, che sono quelli che ci vogliono nello studio di un leguleio appartenente a un secolo fanatico delle monarchie autoritarie, e con quella suppellettile tutta di un magnifico barocco, dagli scaffali polverosi alla spalliera del seggiolone alta e quadrata, terminata agli angoli da due ornamenti di legno, che si alzavano a foggia di corna.

E poi l'indugio su quella grida sciorinata in aria, e che, secondo la confessione del Manzoni stesso, letta nelle opere del Goia, fu quella che gli fornì il primo spunto del romanzo: anche questa preistoria, questa genesi, per dir così, del romanzo ci richiama a quello che è stato il fantasma poetico-polemico principale, iniziale, della fantasia dell'artista: il Seicento - non tanto come avvenimenti storici, che ciò avrebbe potuto essere ingrediente esteriore, impalcatura, scenografia del così detto romanzo storico ma il Seicento, come spirito, come logica, come gusto, come vita morale.

Anche senza la guerra per la successione al ducato di Mantova, anche senza lanzi e cappelletti, il romanzo sarebbe rimasto lo stesso il romanzo del Seicento.

Di quel secolo egli viene tracciando l'interna vita, la quale, perché svuotata del sentimento intimo di Dio, deve essere necessariamente

vana, pomposa, barocca. Il puntiglio e l'orgoglio, ecco le più vere divinità di quel secolo esteriore e farisaico. Don Rodrigo muove tutta l'azione per spuntare un impegno, per tener fede a una vile scommessa; il conte Attilio e il conte Zio debbono sostenere l'onore del casato; il padre provinciale, l'onore dell'abito; il podestà, l'onore della formale dottrina giuridica; don Ferrante, il più innocente di tutti, l'onore della scienza umbratile e inutile e quello delle buone regole ortografiche. Il cancelliere Ferrer, per tutelare l'onore del governo, prima abbassa il prezzo del pane, e poi sguinzaglia i suoi bargelli; e don Gonzalo Fernandez de Cordova, per salvare l'onore di un trono, conduce una guerra funesta per la conquista di Casal Monferrato.

Più cupo di tutti, come eroe di questo pregiudizio dell'onore e del decoro, il principe-padre, che sacrifica e conduce alla perdizione una figliuola. Del farisaismo del secolo il principe-padre è forse l'espressione più complessa. Tutti, in codesta società, sono farisaicamente onesti. Nessuno viola lo spirito formale delle leggi; nessuno impone apertamente la sua volontà. Il principe non adopera mai parole grosse. Egli ha un rispetto pieno di cortesia, della volontà, delle inclinazioni, degli affetti della figlia; ma sulla sua volontà egli agisce per vie indirette, quasi magicamente, demiurgicamente, creando tutta un'atmosfera, che deve ispirare a poco a poco certi determinati sentimenti. "Il sangue si porta per tutto dove si va".

E' sempre il veleno dell'orgoglio che viene insinuato nell'animo di Gertrude. "Che madre badessa!", "comanderai a bacchetta", "farai alto e basso", sono tutte piccole e periodiche porzioni di quel veleno.

E la vittima, che assorbe quel veleno, è condotta fatalmente a sentire ed accettare la logica dei suoi torturatori: essa è una vittima, è vero, ma le vittime che si rassegnano ad esser tali, diventano complici dei loro vessatori e soprafattori. Gertrude infatti è una figlia del secolo, che obbedisce in tutto e per tutto alle leggi della falsa religione adottata. Antagonista del padre, cresce formata della stessa sostanza spirituale di suo padre. In convento, essa si sente la figliuola del principe; educanda, gode di tante piccole distinzioni e privilegi; monaca, è la signora. Anche i suoi sogni di ragazza, quei sogni dell'adolescenza, che sono, nella maggior parte dei casi, fondamentalmente disinteressati, sono tutti impregnati di mondanità.

Essa non sogna l'amore, ma, per riprendere un'espressione del Donadoni, l'amore-pompa l'amore-vassallaggio. E la stessa inclinazione per il paggio non è soltanto amore, ma per molta parte vanità soddisfatta...

Il Seicento, se dà pretesto al Manzoni per effondere il suo

argutissimo gusto storico, il suo gusto ironico della stampa antica, si offre poi propizio perché l'artista vi intessa la trama dei suoi sentimenti morali e religiosi. Quanto alla poesia di questa vita morale, doppio è il procedimento dello scrittore nell'esplicarla; dove c'è difetto, ottusità, insensibilità, il bozzetto satirico, ma senza sorda durezza ed aridità, ma piuttosto sempre con quel finale sorriso di penitente indulgenza; e dove c'è pienezza o appena un barlume di luce, l'analisi psicologica, piena di un pathos reticente, il ritratto che è vita interiore, la storia religiosa, drammatica o pacifica, di personaggi come Lucia, fra Cristoforo, il Cardinale, l'Innominato.

LUIGI RUSSO

da *Ritratti e disegni storici* Bari, 1953, Serie IV, vol. 2•, pp. 7-11, 13

La religiosità del Manzoni

Quest'aderenza al contenuto positivo della fede è notevolissima, quando si abbia presente l'aspetto comune della apologetica del secolo XIX (Maistre, Lamennais, Lambruschini ecc.).

Come credo d'aver dimostrato altrove, nei suoi vari indirizzi l'apologetica del secolo XIX è apologia della religione contro la filosofia del secolo XVIII: e non senza un salto logico dalla dimostrazione del valore della religione in genere e della sua funzione di civiltà si passa al concreto contenuto cristiano: con argomentazioni pragmatico-autoritarie che si svolgono o nell'interpretazione negativa dei dogmi quali barriere contro l'errore o nella loro interpretazione pratica, quali strumenti ed esercizi per la pietà. Il preambolo insomma esaurisce il poema, la introduzione il corpo della dottrina: il mistero cristiano rimane libro chiuso, accettato nel complesso. Invece il Manzoni è tutto in una fase più arcaica: contrario ad ogni forma di latitudinarismo, riman fermo all'interpretazione antica del dogma come formula che all'animo credente deve rivelar tutta la ricchezza della conoscenza del Cristo, rimane nel senso diretto e pieno della salute cristiana corrispondente alla obbiettiva realtà della corruzione umana.

Più volte si è cercato di dedurre questa religiosità manzoniana dal giansenismo e si è cercato di rintracciare nel romanzo, negli inni sacri, nelle tragedie, i temi tradizionali della teologia giansenistica.

Spesso però si è incorso nell'inconveniente, che ha dato buon gioco ai sostenitori della perfetta ortodossia manzoniana, di alterare un momento della fantasia artistica in argomento teologico.

In concreto il giansenismo fu qualcosa di ben diverso da una pura bega teologale fra dottori. Lo stesso interesse umano che desta la sua storia, mostra che in esso palpita qual cosa che va ben oltre le distinzioni e le cavillazioni scolastiche sui diversi tipi di grazia e la lunga

logomachia dei teologi della Sorbona.

Arcaico e medioevale che si riallaccia alle vette del mondo liberale moderno: quella sua simpatia pel moto rivoluzionario non sarebbe stata possibile senza una fede consimile a quella del Grégoire.

A ben considerare, le varie formule teologiche escogitate a definirlo o a condannarlo, non sono che inadeguate trascrizioni intellettualistiche d'una vivida vita religiosa, che non poteva più dilatarsi e fiorire nella chiesa post-tridentina. Il giansenismo è un modo speciale cristiano-arcaico (e per questo motivo messo sotto il patronato del vescovo di Ipponia) (...) di vivere la religione. Per dirla con Paolo, un operare la propria salute in pavor e tremore: quel ravvisare il contenuto di fede in intima visione del riscatto, che abbiamo notato caratteristica del Manzoni; sentir la redenzione e la salute cristiana come coesistente al processo del mondo: ritrovare il proprio personale riscatto sentito e voluto dal Cristo nelle crime e nel sangue versati a Gethsemani e sul Golgota, proprio come l'intuisce il Pascal nel *Mistère de Jesus*: dilatare il proprio cuore in questa fede come in un'aura paradisiaca in novità di vita, che si distacca dal fondo oscuro d'una naturale peccaminosità e da una fatale perdizione: questa l'intuizione arcaica, e, a rigore, proto-cristiana, del giansenismo. E avveniva che questa stessa fede che ravvivava il mistero della salute, era sperimentata come una grazia, avveniva che i credenti si sentissero rinvolti dalla carità di Cristo che precede, accompagna e dà la stanza stessa dell'anima, l'opera che si opera, la carità che riscalda; avveniva che il terrore dei terrori fosse l'uscir da questa fede, da questo stato psicologico, dalla grazia di Dio. Sicché non era contraddittorio, nella concreta vita religiosa, che questa coscienza della grazia si accompagnasse alla vita più austera, a una consacrazione della vita, che è opera dell'amore di Cristo, a Dio.

I dubbi sul giansenismo manzoniano - in tutto analoghi a quelli levati nei riguardi del giansenismo del Pascal - sono fondati su di uno schema astrattamente teologico del giansenismo. Ma come vita religiosa il Manzoni è l'ultima vetta del cristianesimo arcaico e medioevale che si riallaccia alle vette del mondo liberale moderno:

quella sua simpatia pel moto rivoluzionario non sarebbe stata possibile senza una fede consimile a quella del Grégoire.

Il mondo manzoniano è pur sempre un mondo pascaliano, una contemplazione della grandezza e della miseria dell'uomo. L'uomo trova un valore nella misericordia di Dio: Napoleone non meno di Renzo Tramaglino, ché l'Eterno non fa eccezione di persona. Il faticoso travaglio degli orgogli e delle ambizioni, degli amori e degli odi, sono

contemplati, o pietosamente o ironicamente, dall'unica vera grandezza, dall'unico porto di quiete,

Dov'è silenzio e tenebre
La gloria che passò:

nella bontà infinita, diciamo pure nella grazia di Dio, che avvia pei poridi sentier della speranza. Questo motivo costante, che ritorna nel secondo coro dell'Adelchi, nel Cinque maggio, nella conclusione del romanzo, il quale non può avere altro significato se non di dedizione al Dio sempre attivo, a cui spetta l'iniziativa, al

Dio che atterra e suscita
Che affanna e che consola.

è il vero lirico dell'arte manzoniana come è il tema della sua religione. E (sia detto per incidente) credo che quei critici che, come il Citanna, vanno cercando la poesia manzoniana entro limiti dei personaggi del romanzo, si pongano fuori del suo ritmo lirico, per applicare un canone inconsciamente shakespeariano: del personaggio in sé poetico.

Quei personaggi il Manzoni li compone, li fa agire, li decompone con spietata analisi, perché concorrano, semplici elementi astratti, a questo senso poetico e insieme religioso della vita in Dio.

ADOLFO MODEO

da *Figure e passioni del risorgimento italiano* Roma, Mondadori, 1945, pp. 9-10; 12-13; 16-17

Le demistificazioni dell'autorità in Manzoni

Nel Manzoni sono sviluppatissime [...] le tendenze alla storia. E alla storia, così come la concepì il secolo XVIII: critica del passato in forza di documenti: e giudizio di fatti e di personaggi in nome della giustizia, della legge morale, della ragione, del buon senso. La generosa concezione che della storia ebbe l'età romantica la quale più che a giudicare mirò a spiegare il fatto storico, onde poté intuirne tutta l'umanità e la poesia, non è la concezione storica del Manzoni.

Nulla in lui della maniera, e degli spiriti del Quinet, del Michelet, del Guizot. Nessun abbandono, rari entusiasmi. E' più un demolitore che un costruttore: e davanti alla giustizia, alla morale offesa, non transige, non perdona. La tradizione non può nulla su di lui. Carlo Magno diventa nell'Adelchi un ambizioso tristo ed ipocrita: niente di più.

Si capisce che questi abiti storici paralizzino il poeta. E' trita l'osservazione del Goethe, - così sincero ammiratore del Nostro: - che per amor della storia il Manzoni ha quasi paura di essere il poeta che potrebbe: che egli ha torto di non aver saputo nettamente attestare i diritti del poeta contro le esigenze dello storico: che troppa documentazione ingombra la favola e impaluda la vivida fresca corrente del Romanzo. Non molto diversamente-dei rapporti fra storico e poeta-pensò il Manzoni stesso, in quel discorso sul romanzo storico, ove terminò a condannare il genere, che era stato la sua gloria. Ma tra l'essere poeta e l'essere ancora storico, preferì l'essere storico. Scrisse ancora la Colonna infame: tentò il saggio sulla Rivoluzione francese: sempre in quella maniera dimessa, più acuta che profonda, che si compiace di scoprire gli errori degli uomini, assai più che di esaltarne la virtù, o di sentirne la grandezza.

E nel Manzoni-come negli storici del secolo XVIII; il Bayle, il Voltaire, il Gibbon, alti su tutti, ed anche, in grado minore, nel nostro Muratori - l'esplorazione dei fatti e degli avvenimenti, ai quali

soltanto si dava fino allora il nome di storici, fu non so se causa od effetto di costante scetticismo. Giacché la storiografia del secolo XVIII fu come un vento «che le le più alte cime più percuote»: gli eroi si videro non sul carro trionfale, dov'era solita di acclamarli la credula moltitudine: ma nella loro ignuda e grama umanità e mediocrità e malvagità. Il Manzoni porta nei Promessi Sposi, nella sua «storia milanese» tutto lo spirito dispregiativo, onde si depressero tante grandezze tradizionali degli storici del secolo XVII.

Certo a questo spirito dispregiativo contribuì il cristianesimo dell'autore, che, come ogni forma di cristianesimo, svaluta ciò che il mondo e la storia, che è la tromba del mondo, esalta; ed innalza ciò che il mondo deprime, e la storia ignora: come accade nel Tolstoj. Il cristianesimo sorse già dal negare i valori etici, intellettuali e politici del mondo greco-romano, e dall'asserire, per compenso, i valori nuovi della rivelazione e della fede. E in esso è sempre implicita l'inversione dei valori comuni: gli ultimi saranno i primi. Perciò cristianesimo e scetticismo, e abito di denigrazione di ciò che il mondo venera, vanno d'accordo, anche se paiono contraddirsi e negarsi: vanno d'accordo, specialmente in età di civiltà e di cultura avanzate. Ci sarà scetticismo, certo, senza cristianesimo: non cristianesimo senza scetticismo: dico un cristianesimo che sia fede e non solo un credo: che sia la piena accettazione del dogma fondamentale di esso: l'irrimediabile corruzione dell'uomo e dei suoi istinti; l'inevitabile malvagità della sua storia. Chi, fermamente, crede in Dio, non crede nell'uomo:

Lume non è, se non vien dal sereno
che non si turba mai; anzi è tenèbra,
od ombra de la carne, o suo veleno.

E sarà il Manzoni armato alla fede del suo scetticismo del secolo XVIII, o la sua fede avrà dato nuova materia o più calore persuasivo, a quel suo scetticismo?

La gioia, la chiamerei così, dello svalutare la vita, o quelle forme della vita a cui il mondo fa di cappello e piega le ginocchia, non deve essere stata nel Manzoni l'ultima causa a scegliere come argomento del suo romanzo un'età che a lui si presentò come il trionfo di tutte le mediocrità, le miserie, le menzogne: quel Seicento lombardo, anzi spagnolo, che gli offriva in copia quelle figure splendenti al di fuori, vacue e, più spesso, bacate nel profondo dai vizi più comuni e

irrimediabili della razza umana: un'età che escludeva ogni entusiasmo, e consentiva del mondo una visione non meno dolente che satirica: la visione più in armonia con gli spiriti del Manzoni.

Non si dica: il Seicento non è tutto nei Promessi Sposi: il Manzoni non vide per es. la magnificenza artistica del Seicento: non vide cioè che di solenne hanno le gigantesche monarchie e il papato del Seicento: e via: e via. Potrei rispondere che la moda di esaltare il Seicento allora non era ancor nata e non sarebbe neppur concepibile in un figlio del secolo, che sorse a distruggere nel pensiero e nell'opera tanta parte dell'eredità del Seicento. Ma poi, tutti sanno che non è il passato che viene a noi: siamo invece noi che andiamo al passato. Il passato ha mille facce: e la storia ne vede ora l'una ora l'altra: cioè non vede del passato se non ciò che illumina e anticipa, o almeno sembra anticipare le correnti del pensiero presente. E se questo è il diritto, e forse la necessità anche degli storici di professione, che cosa dire di uno storico romanziere?

Ma il Manzoni, nel Seicento suo, nella storia da lui foggiate esercita la critica che altre volte esercitò, che ancora poi eserciterà nella storia vera. Non demolisce grandi personaggi, perché grandi personaggi non gliene dà quel suo Seicento: per questo si contenterà di non mostrare mai nessuna simpatia per gli eroi, di cui pure nella sua storia arriva un'eco, il Wallenstein, per es. e il Richelieu. Gli eroi dei Promessi Sposi sono gli eroi delle età piccole e delle società ipocrite: sono gli uomini di autorità: quelli che, nelle età normali, avrebbero l'ufficio di mandare avanti il mondo secondo la giustizia e secondo il buon senso: e che nel romanzo lo sconvolgono e sconvuotano, anche più che non la carestia e la peste. Poiché-infine-nel romanzo l'unica legge di sapienza che può e prepuò negli avvenimenti, è come in Guerra e pace del Tolsioi, una legge che non è dagli uomini, ma da Dio: è la Provvidenza. Saggi sono nel romanzo i pochi a cui Dio parla veramente. Tutti gli altri sono tenebra, errore, tristizia, e tanto più, quanto più sono posti in alto.

Il Seicento italiano è il secolo delle autorità. E' il secolo della Spagna e di S. M. Cattolica, dei contiduchi, dei viceré, dei governatori, degli infanti, dei grandi e dei creati, dei senati e delle giunte, degli eccellentissimi, dei magnifici, dei reverendissimi signori: il secolo delle accademie, dei dottissimi, degli amplissimi, dei chiarissimi. E' il secolo dei mecenati, dei nobilissimi, degli illustrissimi. E' il secolo dei diplomatici, dal labbro muto come il labbro di Arpocrate, dagli occhi acuti come gli occhi d'Argo. E' di quel secolo un'orgia di super-

lativi, rimasti ancora nell'uso familiare e che, come spesso accade, valgono troppo meno del positivo, che vorrebbero ingrandire. Il Seicento è il secolo delle iperboli: dello sforzo che non è forza, ma desiderio o bisogno di forza; dello sfarzo, che non è ricchezza, ma povertà che ha vergogna di comparire. Sui germi o sui germogli del Rinascimento, in quel secolo della Restaurazione cattolica e politica si è gettata in fretta e furia la cenere del Medioevo: quei germi, così soffocati, si sviluppano malefici, e se prima corrodevano, ora corrompono. Il sensualismo giocondo e illuminato di pensiero dell'Ariosto diventa il sensualismo pesante del Marino. Il principe machiavellico si petrifica in Filippo di Spagna: l'arte di governare i popoli diventa l'arte di sfruttarli. Si vuole rimontare alle istituzioni del Medioevo; ma le epoche non si rinnovano, e restaurare il passato non è che un falsare e un guastare il presente. Lo spirito cavalleresco degenera nelle competizioni di qualche hidalgo prepotente e sfaccendato. L'austero ascetismo di un tempo ripullula in una moltitudine di inerti devozioni. I fieri domenicani sono continuati dagli arrendevoli gesuiti. La religiosità da spirito diventa rito. La filosofia scolastica, già audace omaggio reso nell'età della fede alla ragione, e disciplina di meditazione che permise di porre, se non ancora di risolvere, i capitali problemi filosofici, diventa un meccanismo dialettico, una trama di sofismi: che facciano tacere il dubbio pericoloso, che non lascino scorgere la pericolosa realtà.

La primigenia unità morale, questa forza di coesione di tutta la vita di un popolo, si è frantumata nel nostro Seicento. Non più la società, ma le classi. Non c'è più l'uomo, ma degli uomini, non più degli uomini, ma delle funzioni, ciascuna vivente e operante, per sé da sé. Il cavaliere è solamente cavaliere, il prete solamente prete. Ci sono tante morali, anzi tanti catechismi di morale, quante le caste, anzi quante le situazioni e i momenti della vita civile. Il dottor Azzecagarbugli, che, come tutti gli esseri moralmente inferiori, ha l'intuito sicuro delle opportunità, esprime tutta l'ingenua falsità morale del Seicento in quel suo commento o biasimo alle parole del padre Cristoforo, che, chiamato dai commensali di don Rodrigo a decidere un punto di cavalleria, aveva manifestato il suo voto che non ci fosse «né sfide, né portatori, né bastonate». «La sentenza, declama l'avvocato, buona, ottima, e di giusto peso sul pulpito, non val niente, sia detto col dovuto rispetto, in una disputa cavalleresca.

Il padre sa... che ogni cosa è buona a suo luogo». Di una morale assoluta-di quella che sarà l'umanitarismo del secolo XVIII-non è il caso di parlare: se non dai professori di filosofia dalle loro cattedre.

Ma quanto più falsa è la vita del Seicento nella sua sostanza morale, tanto più viene ad assumere valore per sé quella che tante volte, anche agli occhi più acuti, non lascia guardar nella sostanza: la forma.

Il Seicento è il trionfo della forma, anzi delle forme. Tutto si viola, ma la forma si rispetta sempre. Nessun governo fu più iniquo e trascurato dello spagnuolo: e nessuno produsse più leggi: e leggi giustissime, sacrosante, e che consideravano tutti i possibili casi e sottocasi di delinquenza e comminavano pene a chiunque. feudatari nobili, mediocri, vili, plebei: «le ci son tutte, è come la valle di Giosafat», diceva a Renzo l'avvocato Azzecagarbugli: il quale però sapeva anche che cosa valessero in effetto quelle terribilissime grida, e come «a saperle ben maneggiare, nessuno era reo e nessuno era innocente».

Il Seicento è il secolo più sensuale e più epicureo, e tuttavia popola il mondo di conventi e di templi; ha la forma della religiosità.

Sino la tirannide ha nel Seicento questa fisima della forma, e i filosofi che si mettono a difenderla, l'Hobbes e il Grozio, parlano di un contratto fra sudditi e sovrani, che renda il re padrone dei suoi sudditi di diritto. E mentre si violano costantemente quelle leggi naturali, la cui difesa e la cui riabilitazione saranno il paradosso e la gloria del Rousseau, tanto più si osservano le leggi scritte, o almeno la legalità. Non si è mai parlato tanto di diritto come nel Seicento; e quella scienza del diritto che Mefistofele compiangeva come un'infezione insanabile, che si trasmette da padre in figlio e da figlio in nipote, sorge appunto nel Seicento; nell'età in cui erano possibili le prepotenze feudali più cupe: ma salve sempre le forme. Il padre principe costringe al chiostro Geltrude, con una serie ininterrotta di accorgimenti, di seduzioni, di violenze, di tradimenti: ma egli non dirà mai alla figlia: tu devi farti monaca. La forma è salva. Del resto il fariseismo non muore mai: e io non arderei chiamare principalmente in colpa il mal governo spagnuolo di troppe insincerità, di troppe storture, che sono rimaste nella coscienza italiana. Forse ogni periodo di civiltà incomincia dallo spirito che vivifica, e si cristallizza nella forma che uccide.

Ma il formalismo ipocrita del Seicento trova la sua espressione più tangibile in quei personaggi di cappa e spada, o di toga, o di cocolla, che sono le autorità: e dà loro un carattere speciale, che i rappresentanti dell'autorità non avevano avuto prima e non hanno più spesso del tutto poi. Nelle repubbliche del Medioevo, anche nelle signorie del Cinquecento, l'uomo di autorità è prima uomo e cittadino: nel Seicento è prima autorità: l'ascendente non è più dovuto ai

meriti, ma ai titoli: non è qualcosa che sgorga dal di dentro:

è qualche cosa che è portata dal di fuori. Nel Tre, nel Quattro, nel Cinquecento, l'uomo di valore si fa strada da sé; nel Seicento, all'uomo che vuol farsi avanti, si domanda il passaporto.

L'individualità muore. Non si è dotti, se non si appartiene ad un'accademia, non si è diplomatici, se non si è cortigiani, non si è cortigiani, se non si è nobili. Tutto è regolato. Si aprono le carriere, con tutti gli artifici e le industrie della carriera. Gli uomini di autorità vengono a formare una casta: e hanno un'aria comune di famiglia.

Sono teatrali, mediocri: maligni sotto il loro sorriso: maligni della malignità del servilismo. Non possono non essere quelli che rappresenta il Manzoni. Il quale, di questi personaggi che sono espressione più diretta della vita pubblica del Seicento, ha popolato il romanzo: e nella canzonatura amara, nella demolizione che fa d'essi, c'è tutto lo spirito sostanzialmente anarchico dell'autore; è uno degli aspetti più vivi del libro, e un'altra delle non poche analogie del Manzoni col Tolstoj.

Il Conte zio [...] nel teatro delle autorità, non può non sedere in prima fila. Poiché egli non è né governatore, né gran cancelliere, né podestà di nessun potere diretto: appartiene solo ad una di quelle giunte di quei corpi ornamentali, onde il dispotico governo spagnolo trovava modo di accontentare la imbecille vanità del patrizio, dandogli l'illusione di partecipare al governo della cosa pubblica. Ma vicino all'autorità legale ci è sempre un'altra specie di autorità, tanto più efficace, quanto meno avvertita: l'autorità che io chiamerei dell'influenza. E' l'autorità nascosta, che lavora sott'acqua, che preme e sforza le autorità palesi. E' l'autorità, la cui presenza e invadenza è documentata da quel ritornello delle grida: che le pene inesorabili potevano essere modificate «ad arbitrio di S. E.».

Fra questa autorità d'influenza e l'autorità legale è una lotta perpetua. Nell'età tipica della libertà, nell'età dei Comuni, una serie di provvedimenti tendeva a liberare l'autorità legale dagli impacci e dalle insidie di quella autorità d'influenza. La pubblicità dei processi, le rigide norme imposte al potere esecutivo, la discussione delle leggi sono dei mezzi, non sempre sufficienti, per dar forza anche oggi all'autorità legale: perché l'autorità d'influenza non muore mai, anche se assume le parvenze e i nomi più liberi, e più democratici. In tempi poveri, l'autorità legale cede all'autorità d'influenza. E quest'altra è - inutile dirlo - novanta volte su cento - e non può essere altrimenti - la protezione delle iniquità. E' l'abuso, il privilegio che non vuol morire.

E il Conte zio esercita difatti quell'autorità d'influenza per un fine

malefico, perché la tristizia di suo nipote non abbia più nessun testimone importuno, perché l'amor proprio di suo nipote sia pago, e padre Cristoforo, che era venuto a braverlo nel suo palazzo, sia trasferito lontano. «Provvedimenti prudentiali» vecchi e sempre nuovi.

Il Conte zio è un anonimo. E così, sostanzialmente, nullo che si direbbe non gli convenga neppure quella qualunque fisionomia che dà un nome proprio. Ma ha la forza della sua stessa nullità. Accoppiata alla sua qualità di conte, alla dignità di membro del Consiglio Segreto, quella nullità si trasforma in una risultante tutta prestigiosa, che si chiama credito: in una virtù fatta di illusione, di prospettiva ottica che svanisce in niente, ogni volta che le si va vicino.

Il Conte zio sa che la sua forza è in questo credito: egli non ha mai niente da dire, niente da proporre; ma nel far valere quel niente, nel lasciare intravedere chi sa che in quel niente, è maestro. E il Manzoni ce lo ritrae in questa funzione essenziale della sua vita, in questo atteggiamento fondamentale del suo spirito, con un umorismo, anzi con un buon umore, con una ricchezza e individualità di particolari, che c'è da credere egli abbia desunto quel tipo dal vivo di quella vecchia nobiltà donde egli proveniva, e che, più che parinianamente dispregiava. «Un parlare ambiguo, un tacere significativo, un restare a mezzo, uno stringer d'occhi che esprimeva: Non posso parlare; un lusingare senza promettere, un minacciare in cerimonia, tutto era diretto a quel fine; e tutto, più o meno, tornava in pro. A segno che fino un: Io non posso niente in questo affare, detto talvolta per la pura verità, ma detto in modo che non gli era creduto, serviva ad accrescere il concetto, e quindi la realtà del suo potere: come quelle scatole che si vedono ancora in qualche bottega di speziale, con su certe parole arabe: e dentro non c'è nulla. Ma servono a mantenere il credito alla bottega».

Il Conte zio, di quel suo niente divenuto una potenza, di quel suo credito, ha piena consapevolezza: e guai a chi lo tocca! Il diletto nipote Attilio, se avesse saputo il latino, certamente avrebbe riferito a suo zio l'esopiano «O quanta species sed cerebrum non habet!». Ma con la sfrontata intuizione della sua monelleria, che del cervello lo zio ne avesse poco, che la circospezione del valentuomo fosse tardità intellettuale, lo sapeva bene: e perciò dalla lontana, come chi esprime un parere proprio, insinuava nel vecchio l'idea, a cui forse egli non sarebbe arrivato da sé, di far rimuovere da Pescarenico il padre Cristoforo. Ma il Conte, che pure tradurrà in atto quel suggerimento, sente di dover reagire contro chi ardisce di credere, che egli possa accogliere il consiglio altrui: «Lasci il pensiero a chi tocca, vossignoria, disse un po' crudamente il Conte zio» che passa subitamente dal confidenziale

tu a quel gelido e diplomatico Lei. Il Conte zio è ombroso del suo credito, veglia continuamente alla sua difesa. Capisce che se gli manca, è morto. Perciò racconta spesso, a rinfrescarla nell'animo altrui, la sua missione diplomatica a Madrid; quella missione in cui il Conte duca gli aveva rivolto-in presenza di mezza la corte-una delle domande più pregnante di significati reconditi: se gli piaceva Madrid, e fattagli, nel vano di una finestra, una confidenza, di quelle che scoprono a un tratto un nuovo orientamento diplomatico: che il duomo di Milano era il tempio più grande che fosse negli stati del re.

Ma il Conte zio ha non solamente un amore ombroso per la sua carica e per il suo credito: ma un amore anche più ombroso per il suo sangue e per il suo nome: che sono del resto la base vera anche di quel credito. Il suo sangue e il suo nome sono, in fondo, tutto lui: perché egli, per sé, non è niente. Il Conte Attilio lo sa, e, per averlo protettore sicuro contro il padre Cristoforo, non conosce miglior mezzo che di fargli intendere che il frate non ha nessun riguardo all'alta parentela di don Rodrigo. «M'immagino» dice il Conte «che questo frate non sappia che Rodrigo è mio nipote».

«Se lo sa! anzi, questo è quel che gli mette più il diavolo addosso».- «Come, come?».-«Perché-e lo va dicendo lui-ci prova più gusto a farla vedere a Rodrigo, appunto perché questo ha un protettore naturale di tanta autorità come vossignoria: e che lui se la ride dei grandi e dei politici: e che il cordone di San Francesco tiene legate anche le spade, e che...-Oh frate temerario! Come si chiama costui?».

E in questa difesa innanzi tutto del suo sangue la vanità del Conte zio si trasforma-come tante volte accade delle vanità-in una vera e propria ingiustizia: l'angustia del cervello diventa miseria di cuore: l'uomo ridicolo diventa cattivo: come cattivi, cioè egoisti sino alla repugnanza, sono parecchi personaggi manzoniani, che si presentano come umoristici in prima fronte: don Abbondio, per es.non ultima ragione della vitalità di quei personaggi! E la morale del Conte zio è inferiore, come la sua mentalità.

Il magnifico signore e il padre molto reverendo sono due nullità, due forme pure, due marionette, e si capisce che anche la mimica debba avere qui una grande importanza.

Il conte è tutto lui in questa funzione, che è tutta sua e dell'arte sua: si tratta di conquistare un'altra autorità: e la conquista accadrà in virtù di quella forma, che per quel diplomatico è la più efficace e la più reale delle sostanze. Un banchetto deve impegnare all'obbedienza e al servizio l'animo del padre provinciale: e quel banchetto è il pieno sfarzo della forma e delle forme. Vi intervengono parecchi fittolari. «di

quelli il cui casato era un gran titolo»: e l'unico titolo era forse il casato. Non vi si discorre che di argomenti e di cose magnifiche: di dignità, di corti, del viaggio diplomatico a Madrid, di cardinali, di papi: una cosa più splendida dell'altra, una cosa più vana dell'altra.

Tutto il discorso del conte dopo il banchetto al padre provinciale, e l'incitamento a trasferire padre Cristoforo, ha per punto di partenza, anche, e per punto di arrivo una questione di forma: di salvare quello che ancor oggi si chiama, e al quale ancor oggi si dà troppo più importanza che non alla sostanza: il prestigio: il prestigio del convento che ha bisogno di essere in buon accordo con tutti: il prestigio di lui, uomo di stato! di lui, soprattutto, conte, di lui, e del sangue suo. La virtù che il conte esalta su tutte le virtù cristiane, o almeno fratesche, è la prudenza: quella che le età povere e le anime pusille chiamano prudenza: e che è troppo spesso viltà, o egoismo, o tolleranza del male o anche connivenza con esso. Il padre Cristoforo è un uomo «un po' amico dei contrasti... che non ha tutta quella prudenza... tutti quei riguardi...».

E la prudenza è essa stessa la virtù del Conte zio: quella prudenza s'intende. Egli non vede le cose che dal punto di vista di quella prudenza: e in nome di essa egli riesce non solo a imporre un'iniquità, ma anche a cambiare il nome e la fisionomia delle cose, per sé più limpide. Il padre provinciale non vorrebbe tramutare fra Cristoforo, fare un passo prima di... «È un passo e non è un passo, interviene il conte... È una cosa naturale, una cosa ordinaria...». Il provinciale non vorrebbe risolversi, senz'altro, ad una punizione, ma il conte interrompe: «No, punizione, no: un provvedimento prudenziale, un ripiego di comune convenienza, per impedire i sinistri che potrebbero...». Perché tutta la politica del Conte zio si riassume in una massima vecchia e sempre nuova e sempre calamitosa: evitare gli scandali. «Sopire, troncate, padre molto reverendo, troncate, sopire... Per buona sorte è ancora il caso di un buon 'principiis obsta'».

Ma il conte è, anche in quella occasione, non meno vacuo che inconsapevolmente cattivo: cattivo non tanto pel fine che si propone col suo abboccamento, quanto pei mezzi onde si consegue quel fine. È invadente, di una invadenza che al suo interlocutore non lascia tempo né modo neppur di respirare. Egli non dà neppure ascolto a quelle parole di timidissima difesa, che il superiore fa dell'inferiore. Non manca d'impaurire il padre, mostrandogli che potrebbe aver delle noie tollerando la protezione di Cristoforo per un accusato di lesa maestà.

Non manca, poiché questo spauracchio non sembra ottenere troppo effetto, di minacciar contro il convento e l'ordine tutta una rap-

presaglia dei suoi innumerevoli parenti «cospicui»: quelli che s'eran fatti vedere un momento prima a mensa: «tutta gente che ha sangue nelle vene e che a questo mondo... E' qualche cosa». Nel linguaggio del gentiluomo si sente qui quella irriducibile malvagia testardaggine, che è il puntiglio: si sente che la minaccia questa volta non è fatta solamente «in cerimonia». Gli è che il Conte zio ha fatto, questa volta, l'estremo di sua possa. Le stesse frequentissime sospensioni e reticenze, e il frequente soffiare, dicono l'affanno e il travaglio di chi trae a fine un'impresa, e passa per un momento grave di conseguenze. Una sconfitta sarebbe stata la morte del suo credito, cioè di lui, presso quello sfacciato di nipote Attilio, meno disposto, forse, a ricooscere il merito superiore dello zio, ed a cui bisognava tanto più imprimere un'idea della propria potenza.

Una grande arte quella del Conte zio! Sennonché non c'era neppur bisogno che egli la impiegasse tutta e sciupasse tutte le sue energie per debellare e conquistare un uomo di carta pesta e di pasta frolla come il padre provinciale: il quale è anch'esso un'autorità, anonima un nome vano senza soggetto. La figura del conte è così prepotente, la sua rappresentazione estetica così ricca e vivace, che la semifigura del padre provinciale appena si avverte. Ma nella sua stessa negatività essa è quanto mai espressiva. Che se dei conti zii se ne trovano pochi, perché la vita nostra è troppo forte, troppo seria, per sopportare questi esseri ornamentali; e la coscienza pubblica è troppo illuminata, gli ingegni troppo scaltriti, perché altri ne rimanga allucinato; dei padri provinciali, fuori dei conventi, qualcheduno, e più di uno, ne abbiamo conosciuto e ne conosceremo tutti.

Quel molto reverendo padre è il «superiore» tipo: l'uomo salito in dignità per la sua profonda dappocaggine, per quella virtù che trema di tutti i contrasti, che evita tutti gli urti: e che si chiama tatto: una virtù molto accreditata sempre, perché blandisce tutti gli egoismi: fondamentale in una età come il Seicento spagnolo, in cui le classi e gli istituti, bacati nell'intimo, potevano vivere uno accanto all'altro a patto di una diplomatica tolleranza dell'equivoco, di una gigantesca omertà.

Questo fariseo, per cui la pace dell'ordine è troppo più importante dello spirito del Vangelo, è, di fronte alla potenza terrena, di una arrendevolezza di una servilità estrema. Il conte ha appena accennato la sua disapprovazione per Cristoforo, che il provinciale si è già potenzialmente arreso. «Ho inteso, è un impegno, pensava». A difendere l'assente si accinge sì, ma trepido, chiedendo scusa a ogni tratto, e perché quello è l'obbligo del suo ufficio. Non una parola di simpatia

calda per il suo inferiore, e quando sa che egli se l'è presa con don Rodrigo, col nipote del conte, rompe in un lamento sincero, che è un rimprovero manifesto al frate senza tatto. «Oh questo mi dispiace, mi dispiace davvero!». Osserva, sì, dimessamente che «tutti siamo di carne, soggetti a sbagliare»; ma la sua codardia servile arriverà a tanto da non chiedere neppure in che consista la colpa o la imprudenza di Cristoforo. Egli punisce, senza saper perché, l'inferiore; giustificando, non tanto alla propria mezza coscienza, quanto al benservito signore il provvedimento, con uno di quei sofismi che uccidono la giustizia in nome del diritto: padre Cristoforo è predicatore, innanzi tutto, è di professione predicatore, e il provinciale potrà, con diritto, mandarlo a predicare a Rimini. In compenso, esigerà una qualche pubblica dimostrazione di stima al convento: era una di quelle forme, di cui nessuno meglio del conte poteva intendere l'opportunità e valutar l'importanza: e qui, su questa dimostrazione, il provinciale ardisce di insistere: perché non c'è solamente da salvare il prestigio della casta nobiliare, ma anche il prestigio del convento. «Ognuno» dice il padre «ha il suo decoro da conservare». E l'essenziale, naturalmente, non è che un potente abbia rimosso dagli occhi di un suo tristo nipote un testimonio indiscreto, e che un frate francescano impedisca ad un suo fratello di essere con Cristo e per Cristo; l'essenziale è che siano salvi tutti i decori, tutti i prestigi e tutte le menzogne.

EUGENIO DONADONI

da Scritti e discorsi letterari Firenze, Sansoni, 1921, pp. 293 e sgg.

Illuminismo e cristianesimo nel Manzoni

Molti scrittori oggi, e in primo luogo quelli più disposti ad esaminarsi e a riflettere sulle ragioni della propria arte, guardano alla civiltà letteraria che si costituì in Italia nella prima metà dell'Ottocento come a un periodo esemplare di libertà raggiunta e troppo presto lasciata cadere. Libertà, intendo, in molti sensi, e anche, anzi soprattutto, in quello di una fantasia più sciolta, affrancata dal peso di pregiudizi inveterati, aperta ad accogliere le voci di un mondo nuovo, più largo e vario, più umana, consapevole infine di rivolgersi a un pubblico di lettori, e non di letterati, con un atteggiamento che è anch'esso nuovo, non più scontroso e superbo, anzi avido di collaborazione e di consensi. Nella storia sempre così chiusa e un po' altezzosa della letteratura d'Italia-la letteratura di una nazione che non era riuscita a foggarsi una sua definita struttura politica e sociale, un ordine, un costume, e in cui pertanto s'era a poco a poco esacerbato l'abisso fra l'ignoranza estesissima delle plebi e il solitario splendore di una vita culturale estremamente raffinata, ma circoscritta, lasciando dietro di sé, pur nella fase di decadenza, il vizio di un ormai sterile orgoglio umanistico-si schiude in quegli anni una pausa breve, ma intensa: nasce una letteratura che è finalmente in pace coi tempi e con le aspirazioni diffuse, che scaturisce, fuor d'ogni accademia o cenacolo, da uno scambio attivo e vivace e apertissimo di idee e di sentimenti. A preparare questo senso di orizzonti più vasti, di finestre spalancate e di aria rinnovata, s'era adoperata in ogni modo l'intelligenza e la sensibilità di alcuni uomini del tardo Settecento e dei primi anni del nuovo secolo, accogliendo e assimilando con una rapidità e un'agilità mentale che non hanno nulla per altro di frettoloso e di improvvisato, i frutti più maturi della cultura europea illuministica e preromantica, ristabilendo i legami interrotti fra la nostra gloriosa tradizione filosofica e scientifica del Rinascimento e le sue lontane e ormai autonome

propaggini nei paesi d'Oltralpe, distruggendo ad uno ad uno i pregiudizi e le storture di una mentalità e di un gusto arretrati e provinciali, restituendo infine anche alle lettere quella funzione umana e civile, quel respiro vasto e sensibile che da tanto tempo esse non conoscevano più. Questo sforzo di un'«intelligenza» che ripudia il suo tradizionale isolamento, che abbandona le sue posizioni ormai sterili e retrive per andare incontro ai tempi nuovi e interpretarne e sollecitarne le esigenze di progresso, che respinge e deride i vecchi moduli di un idillio di cartapesta, e instaura nuovi contenuti e inventa nuovi linguaggi, crea la satira e la tragedia e la critica e la storiografia, demolisce con appassionati sillogismi e con tagliente ironia i privilegi dei ceti dominanti, le forme antiquate della struttura politica ed economica e del costume, assimila e rinverdisce (su un piano non più letterario, ma di esperienza concreta e sofferta) i concetti di libertà e di patria: questo sforzo, dico, trova uno dei suoi centri di maggiore intensità nella Lombardia, che allora appunto, attraverso le esperienze del governo giuseppino e di quello napoleonico, stava rinnovando le basi del suo ordine sociale e apprestando le fondamenta della sua prosperità economica. E' la Milano di Parini, di Verri e di Beccaria, di Foscolo e Cuoco e Romagnosi, che prepara quella di Porta e di Manzoni e di Cattaneo; mentre l'attività del «Caffè» si continua, senza fratture, nel «Conciliatore»; e il moderato fervore delle idee illuministiche e democratiche apre la via alle caute assimilazioni del pensiero romantico e alla concentrata passione del Risorgimento; e le illusioni e gli ardimenti della Cisalpina e del Regno italico annunziano da lontano la gloria popolare delle Cinque Giornate. Chi voglia intendere la portata e l'originalità del nostro Romanticismo, così prudente che a volte può parer timido a paragone di talune forme più chiassose e stravaganti del contemporaneo romanticismo europeo, così poco propenso agli ardui voli metafisici e alle straordinarie illuminazioni della fantasia, e pur così ricco di motivi concreti, così pronto ad aderire alle ansie, ai dolori, alle gesta, alla storia insomma del popolo italiano in quegli anni; deve tener conto di questa rinnovata atmosfera culturale che, soprattutto in Lombardia, lo prepara e poi l'accompagna, gli porge il suo gruzzolo prezioso d'idee e la sua tradizione di cordiale buon senso, e inoltre gli crea intorno a poco a poco quell'ambiente diffuso di media educazione e di sensibilità ancora fresca e non estenuata, dove potrà allignare senza arbitrio la teoria del Berchet sulla poesia, che vuol esser d'or innanzi popolare, in quanto si rivolge ai milioni degli «individui leggenti e ascoltanti», e pretende farsi coeva al proprio secolo, «piacere al popolo», investigarne l'animo, pascerlo «di

pensieri e non di vento». I versi del Porta, il romanzo di Manzoni, il dramma musicale di Verdi hanno in sé il sapore di quella civiltà borghese lombarda, di una borghesia nel fiore della sua forza espansiva e produttiva; sono la voce, di una terra che, fra tutti i paesi d'Europa, era, per testimonianza di Cattaneo, quella che offriva allora «il maggior numero di famiglie civili in proporzione all'incolta plebe»: parole che aiutano assai a intendere, e a limitare nel suo preciso significato storico, il concetto di popolarità dell'arte bandito dai romantici e attuato appunto nelle opere di un Porta, di un Manzoni e di un Verdi. Era naturale che una condizione siffatta recasse seco, nell'ambiente ancora in parte arcaico ed arcadico, e cioè provinciale, delle nostre lettere, un'impressione di novità che ancor oggi sopravvive come un esempio.

È di questa novità è proprio il Manzoni a porgerci in un certo senso le manifestazioni più schiette e mature.

La sua educazione era quella che si può attendere in un erede diretto del Verri e del Beccaria e di tutta la cultura illuministica lombarda (con una solida disciplina letteraria, costruita essenzialmente su Virgilio e sul Parini, sul Monti e sul Foscolo). Dagli illuministi attingeva il patrimonio di idee e di atteggiamenti che rimarrà fondamentale per lui anche in seguito: quelle idee di democrazia largamente intesa, di libertà e di giustizia; quella critica spregiudicata degli schemi e delle strutture retrive, nella scienza e nelle lettere, nella politica e nel costume; quella cordiale fiducia nella virtù espansiva e benefica dei lumi intellettuali e quindi nella funzione educativa della letteratura, che erano le idee-forze del secolo, e che in lui dovevano poi articolarsi e chiarirsi, assecondando il processo generale della cultura contemporanea, attraverso la conquista di un più maturo senso storico, a contatto col Cuoco e col Foscolo dapprima, e quindi con gli ideologi francesi. La conversione venne nel 1810, non come una crisi o un capovolgimento; bensì come un coronamento e una definitiva sistemazione di questo patrimonio ideale, che rimaneva intatto nelle sue linee essenziali e al tempo stesso acquistava alcunché di nuovo e di più vitale, di meno intellettualistico, riconoscendosi nella ingenua fede, nelle secolari speranze alimentate negli umili dalla fonte inesaurita della dottrina evangelica. La ferma adesione ai principi del cristianesimo non portava insomma senz'altro il Manzoni a ripiegare, come altri teorici della Restaurazione, su posizioni reazionarie: non l'induceva, per esempio, a rinnegare la sua convinzione dell'eguaglianza fra gli uomini, sì se mai a sottolineare il sentimento fortissimo della personalità umana, della dignità spirituale del singolo; non lo guidava a

giustificare, per mezzo di facili sofismi storicistici, la ragion di stato e l'assolutismo, le iniquità sociali e le prepotenze dei governi e dei ceti privilegiati, sì se mai a rifiutare la "miserabile politica" dei potenti, e l'"iniqua ragione" della spada, la "feroce forza" che possiede il mondo "e fa nomarsi dritto". Il Manzoni cristiano rimase illuminista, democratico, umanitario, anche a costo di mettersi nei propri giudizi fuori della storia, voglio dire di giudicare i fatti storici alla stregua di una rigorosa, e talora veramente rigida ed astratta, discriminante etica. E tutta la sua opera sarà percorsa da questo lievito morale e profondamente umano, da questa sollecitudine costante per gli oppressi, per gli umili, per le collettività sfruttate, per i loro sacrifici ignorati e disprezzati dagli storici di professione; dall'odio altrettanto radicato di quegli "eroici furfanti" che sono i protagonisti della grande politica e della diplomazia, i guerrieri e i conquistatori; dalla polemica non violenta, ma non perciò meno ferma, contro i furbi e i facitori di "raggiri e violenze" e magari contro i facili predicatori di rassegnazione. La sua simpatia per i poveri, che ci vuol così poco a far comparir birboni dal momento che, la legge, i signori "l'hanno fatta loro, come gli è piaciuto"; la stessa amara ironia con cui commenta, ma non deride, l'ansia di giustizia del povero Renzo ("a questo momento c'è giustizia finalmente"), e più l'amore affatto particolare con cui ne segue passo passo le vicende tutte intrise di motivi polemici antiumanisuci ed anufeudali, sono segni ben chiari dell'umanitarismo settecentesco che sopravvive nell'autore dei Promessi Sposi. Nei quali anche sarà possibile additare la severa rappresentazione degli idoli di orgoglio e di crudeltà che ispirano la condotta e regolano il costume dei ceti dominanti; la critica dei governi tutti intesi a perseguire i loro "motivi d'interesse e di riputazione", incuranti della miseria delle folle, del "sangue de' poveri"; la satira continua e pungente della vecchia cultura scolastica, delle superstizioni, della pedanteria, della rettorica. I Promessi Sposi saranno anzi in un certo senso l'epopea degli umili e degli oppressi, delle loro pene e delle loro ansie, delle loro speranze incerte e tumultuose e del loro perenne fecondo sacrificio, campeggiante sullo sfondo delle forze cieche e brutali che dall'inizio dei tempi premono sulla miseria degli uomini e ne contrastano il faucoso progresso verso un mondo migliore, le tre forze in cui il popolo riassume da secoli le fonti della sua pena, attraverso l'implorazione angosciata consacrata in un versetto delle litanie cristiane: la peste, la fame e la guerra. E con ciò, si badi bene, non abbiamo punto l'intenzione di inventare un Manzoni rivoluzionario, che sarebbe, tra l'altro, un collocarlo fuori del suo ambiente e del suo tempo (col quale invece, o almeno con le

correnti in esso predominanti, egli si trovava d'accordo anche in quell'atteggiamento, così spesso ragionato allora, sebbene in modi così poco ragionevoli, per cui si accoglieva intatta l'eredità ideale della rivoluzione francese, ma al tempo stesso se ne rifiutavano i metodi violenti e illegali; del resto anche un certo conservatorismo manzoniano, la scarsa fiducia per esempio ch'egli era disposto ad accordare all'iniziativa popolare, può essere facilmente ricondotto a un'origine illuministica e settecentesca). Voglio dire soltanto che l'educazione illuministica doveva aiutare il Manzoni a scoprire e mettere in luce prima di tutto il filone egualitario e democratico della dottrina evangelica, a sottolineare gli aspetti più contrastanti con la saggezza pratica e la prudenza mondana, gli spunti polemici più arditi, i più fertili paradossi. Sta di fatto che in quel grande affresco della vita di un popolo, che sono i Promessi Sposi, tutti gli affetti buoni - di una bontà sollecita, solida, impulsiva, pudica, i tesori di pietà, di pazienza, di rassegnazione (e quanta stanchezza in quella rassegnazione, che nasce da un'esperienza atavica di sofferenze e di soprusi: "mala cosa nascer povero") - stanno tutti dalla parte degli umili, dei semplici, e dei potenti solo in quanto sanno rifarsi semplici e servitori degli umili ("non c'è superiorità giusta d'uomo sopra gli uomini se non in loro servizio"); dei personaggi d'autorità, si tratti del tirannello o del polincone, del prelado di mondo o dell'avvocato azzecagarbugli, della nobildonna bigotta o della gran signora depravata e perversa, del magnate chiuso nel suo punto d'onore e nel suo orgoglio di casta ovvero del dotto che affoga nella tronfia inunlità della sua dottrina, in tutti il Manzoni non sa scorgere se non i molti aspetti complementari di una vita viziosa, crudele, artefatta e posticcia, esteriormente splendida, ma sempre nell'intimo assurda e disumana. Si che tutta la sua opera infine sembra prender le mosse da una contenuta pietà per le generazioni derelitte degli umani, per tutte le loro lagrime che nessuno nel corso dei secoli ha mai consolato, per le sofferenze e le fatiche e il sangue di cui s'intesse la trama della storia, per i deboli che piangono e trepidano in silenzio, per i volghi dispersi e senza nome; una pietà che non accende sdegni né fremiti irosi di ribellione, ma che non è neppure mai sterile, perché un'ansia di giusuzia la pervade e una cauta volontà di progresso e di riforma, una speranza tutt'altro che propensa ad illudersi, ma pur costante, di vedere appunto quando che sia introdotto "in questo mondo un po' più giustizia". In questo mondo, si badi (a rescindere dunque dalla premessa, in cui il Manzoni credeva, di un compenso oltremondano).

La vita insomma, gli accadrà di affermare una volta riassumendo

di una sentenza il succo del suo egualitarismo cristiano, “non è già destinata ad essere un peso per molti e una festa per alcuni, ma per tutti un impiego, del quale ognuno renderà conto”. In quella pietà, in quest’ansia di giustizia, Manzoni trova il suo punto d’incontro con le tendenze e le aspirazioni umanitarie e cristiane del suo secolo; per cui anche la sua arte, sorgendo su un robusto fondo di convinzioni e di ragioni morali, acquista in solidità e in potenza persuasiva.

NATALINO SAPEGNO

da *Ritratto di Manzoni*, in *Risogimento I*, 1945: ora in *Ritratto di Manzoni ed altri saggi* Bari, Laterza, 1961, pp. 58-62

L'epistolario del Manzoni

L'epistolario del Manzoni non è o è in misura molto ridotta un libro di confessioni; né risulta nell'insieme un libro sconvolgente per varietà e ricchezza. Invece dell'effusione e dell'immediatezza si direbbe che la sua cifra sia quella della riservatezza, con relativa evasività. La quale per di più crebbe con gli anni; naturalmente, perché quando l'uomo era ormai consacrato all'immortalità doveva difendersi dagli importuni. Un risultato fu l'uso alquanto fastidioso di convenevoli e di giri di frase lambiccati, nei quali la parola serve a mascherare non a esprimere il pensiero. Per fortuna, da vero uomo di spirito, il Manzoni conosceva i suoi difetti e sapeva prendere in giro se stesso prima che gli altri, sicché proprio da lui viene la denuncia scherzosa dell'applicazione sistematica di questo mezzo di difesa.

Quando ferveva il lavoro intorno al Fermo e Lucia, nell'agosto del '22, poteva scrivere a Gaetano Cattaneo, che tanto si dava da fare per procurargli libri e documenti: «Vado da molti giorni studiando qualche frase un po' nuova per ringraziarti, ma finora non mi è venuto niente: chi sa che la lettura assidua dei secentisti non mi somministri qualche gioiello di stile che compensi tutti gl'incomodi che ti ho dati». Viene quasi da credere che come nel romanzo, dove occorre, si ha la misurata mimesi artistica dello stile secentesco, nelle lettere ci sia lo sfruttamento interessato dei modelli secenteschi nelle formule di cortesia, se poi non risultasse che quelle formule durarono ben oltre il Seicento. Esse del resto contano fino a un certo segno; la riservatezza, non uguale con tutti i corrispondenti, è un indizio anche di sfiducia nella parola scritta, quando non sia meditata, ripensata, portata a un grado di chiarezza e di coerenza tale da non tradire il pensiero. Quando aveva ancora tutto il fervore e l'impeto della giovinezza, a Fauriel, a lungo ma purtroppo non quanto si desidererebbe il privilegiato tra i suoi corrispondenti, aveva scritto: «je suis enragé de devoir

me servir, pour exprimer les sentiments les plus vrais et profonds de mon âme, des expressions que tout le monde usurpe pour les feindre» (30 marzo 1807), e il moralista che in alcune osservazioni epigrammatiche del suo romanzo avrebbe toccato l'incisività dei grandi autori di massime del Seicento francese è meglio anticipato da questa confessione che da passi molto citati delle poesie giovanili. Di fatto dietro la sfiducia nelle parole rese fruste dalle convenzioni e, peggio, falsificate dall'uso che la gente ne fa per fingere sentimenti che non prova, c'era un ingorgo psicologico di cui il paziente stesso faceva una diagnosi precoce scrivendo al cognato Carlo Francesco Blondel. Non dello stile delle lettere discorreva, ma di uno stile di vita, che è però il presupposto di quello epistolare con i non intimi, uando gli dichiarava: «Tu peux avoir vu que je suis froid (tâchant de n'être pas impoli) avec tous ceux qui ne sont pas mes amis de choix et de confiance» (29 novembre 1808). E poiché con amici intimi egli non ebbe molte occasioni di corrispondere, in quanto li ebbe quasi sempre vicini, e scrisse loro per lo più semplici biglietti, spesso, è vero, frizzanti di spirito, e il solo amico lontano fu il Fauriel (con Victor Cousin i rapporti erano diversi, più di stima e d'affetto che d'amicizia), sono le lettere al Fauriel le più sincere, documenti davvero tra i più appassionanti che si possano leggere in qualsiasi epistolario, anche perché dettate tutte negli anni in cui lo riscaldava il fuoco della poesia.

Per un epistolario che copre ben un settantennio (le prime lettere pervenute sono del 1803, le ultime dell'inverno 1873) ogni caratterizzazione riesce per forza di cose imprecisa e deludente. E' notevole comunque che alcune delle lettere più sincere e più ricche d'idee siano state dettate per un corrispondente ideale o quasi, riportando la lettera pressoché alla sua forma classica di scritto che, valendosi dello stile familiare, non servisse all'effusione immediata di stati d'animo e d'umori passeggeri, ma esponesse, senza l'apparato del saggio in ogni caso più impegnativo, pensieri a lungo meditati.

Proprio il Manzoni è l'ultimo dei nostri grandi che abbia ancora stilato in forma di lettere i suoi saggi critici più importanti - la Lettera allo Chauvet e la Lettera a Cesare d'Azeglio sul romanticismo -, e quello che tra i suoi scritti filosofici è il più notevole dopo le Osservazioni sulla morale cattolica: la lunga lettera del '29 a Victor Cousin, la cui incompiutezza non ne diminuisce affatto l'importanza, per arrivare fino alla lettera a Giacinto Carena del '47 e alle due del '68 al Bonghi sul De vulgari eloquio e intorno al vocabolario. E' un fatto sul quale non si può sorvolare, anche quando ripercorrendo l'Epistolario l'attenzione si ferma su alcune delle lettere di maggior respiro, più

notevoli per originalità di pensiero e per impegno. Fatta eccezione per quelle al Fauriel, si tratta tuttavia di lettere indirizzate a personaggi che, accettando un suggerimento dato dall'autore stesso, potrebbero definirsi ideali. E' sulla fine di quella famosa a Marco Coen che si legge: «Scrivermi ancora con un finto nome, o senza nome, ella vede che sarebbe ormai una beffa: e dall'altro canto oltre la bontà sua e l'affetto mio, quel che m'ha dato animo a dirle così schiettamente il mio parere, è stato appunto l'aver che fare come con un personaggio ideale: e proverei ora la vergogna che a cagione di ciò non ho provata, se venissi a trovarmi dinanzi al personaggio vero, e potessi dire a me stesso che ho fatto il dottore al signor tale».

Non era in nessun senso un personaggio ideale Antonio Cesari che, venuto a Milano nell'ottobre del '27, fu conosciuto di persona dal Manzoni. Eppure quale differenza tra la lettera effettivamente inviata all'abate veronese il 5 dicembre di quell'anno e le due più lunghe rimaste in tronco: la prima presumibilmente della metà di novembre, la seconda della fine del mese successivo. Col Cesari non gli sarebbe stato facile abbandonarsi a effusioni. Egli aveva però in comune con lui, pur professando principî differenti, la passione per la lingua.

Nondimeno trattando solo ed espressamente di lingua, nelle due lettere non spedite il Manzoni mise nella discussione un'animazione e una logica convincentissime, mentre in quella spedita non è solo di una cortesia fredda, quasi scostante; dice molto meno e cose meno interessanti. Più del Cesari gli era familiare il Tommaseo. Ebbene, quando venne pubblicato il primo fascicolo del Dizionario dei sinonimi, il Manzoni volle discutere con la maggiore ampiezza possibile le ragioni e il metodo del lavoro, ma ben due lettere, assai ampie anche queste e notevolissime, rimasero interrotte senza essere spedite, mentre quando del Dizionario era stato dato appena qualche saggio nel «Nuovo Ricoglitore» e il Tommaseo chiese il parere dell'illustre amico, questi gli aveva scritto una lettera assai più succinta, con alcune osservazioni giuste ma abbastanza ovvie sull'autorità degli scrittori antichi e su quella dell'uso, senza approfondire oltre la questione. Il «personaggio ideale» rischiava veramente di essere il destinatario che occorreva al Manzoni, almeno quando aveva da trattare questioni letterarie. Ma a Marco Coen, che gli aveva confidato le aspirazioni e le perplessità che erano ben sue, ma nelle quali si rispecchiava il dramma dei molti giovani la cui inclinazione agli studi letterari viene contrastata dai genitori, toccò la ventura di ricevere una delle sue lettere più meditate, ricca di saggezza, e ispirata nel suo profondo a un pessimismo che, contrariamente a quello che troppo di frequente capita a chi si profes-

sa pessimista, non dà a vedere nessuna presunzione di superiorità intellettuale. Il valore della lettera al Coen è stato giudicato molto bene da Attilio Momigliano. «In nessun'altra sua scrittura si vede così bene l'originalità dell'insieme delle sue teorie artistiche e il loro perfetto aderire al suo spirito, - ha scritto il Momigliano, - nessuna ci fa vedere come questa quanto egli abbia vissuto le sue convinzioni. Ciò che egli dice a quel giovane, obbligato dal padre a darsi al commercio, illumina più di molte disquisizioni critiche, sul realismo della sua arte, sul suo disprezzo per le vaghe nebulosità e per l'inconsistenza d'un certo romanticismo; e mostra quanto egli sia lontano da questa scuola, immaginando il poeta non come un uomo che vive solo nella sua fantasia, ma come un uomo la cui esistenza è profondamente immersa nella realtà e alla quale l'inclinazione artistica non è mai scusa all'inadempimento dei suoi doveri». Sospetto che chi non ha visto tutto questo e ha deplorato la svalutazione della letteratura che sarebbe venuta fuori quando scrisse al Coen, abbia capito poco del pensiero estetico del Manzoni e della sua stessa originalità di scrittore. La diffidenza per i «componimenti detti d'immaginazione» non è la sconfessione della propria opera di poeta, venuta quando gli interessi del Manzoni letterato convergevano ormai sulla questione della lingua. E' invece il riconoscimento della logica inerente al suo itinerario di scrittore, che, partito dalla lirica, era arrivato alla prosa del romanzo, tutta materata di cose concrete, di riflessione storica e morale. Sarebbe ben singolare del resto un rifiuto della propria opera da parte del Manzoni quando attendeva a correggere i Promessi Sposi, non da grammatico, non perché i suoi panni erano stati risciacquati in Arno, ma perché continuava a vivere con partecipazione d'artista l'ispirazione che gli aveva dettato il grande libro. Che poi non proponesse se stesso come modello al giovane veneziano nemmeno con un accenno incauto, nessuno che lo conosca vorrà trovarlo strano. Le frasi tutte controllatissime e pure ravvivate da un convincimento profondo, riportano il lettore non smemorato a battute, fatte in tutt'altro tono ma la cui sostanza è la medesima, disseminate qua e là in lettere agli amici. Per la disincantata limitazione del lavoro letterario e della fama che ci se ne ripromette viene in mente la definizione di se stesso come «manfatturiere di poesia» della lettera a Gaetano Giudici, in cui confidava, con parole molto nobili nelle loro modestia, quale soddisfazione un poeta potesse avere dalla propria opera. «Lasciate adunque che io vi ringrazi dell'avermi voi dato il più bel premio e nello stesso tempo la più utile scuola che un manfatturiere di poesia possa desiderare, cioè la cognizione dell'impressione che un suo lavoro ha prodot-

ta su un animo elevato e un ingegno grande ed esercitato». La lettera, che riguarda il Carmagnola, è del 7 febbraio 1820.

Appartiene dunque alla breve, prodigiosa stagione dei capolavori poetici, ed è nelle lettere di quegli anni, per replicare all'incomprensione di alcuni critici, che bisogna cercare i brani dai quali risulta che i pensieri esposti al Coen non nacquero da una sfiducia nella poesia, insorta dopo aver pubblicato i Promessi Sposi.

Nella lettera a Gaetano Cattaneo del 16 settembre 1821, dove per comunicare l'ormai prossima conclusione dell'Adelchi dice che il suo eroe «comincia quasi a parlare per puntini, e che sta per entrare in agonia», venendo a discorrere di un abatino sedicenne - l'allora adolescente Achille Mauri -, autore di un'ode molto ammirata dal Cattaneo, pronosticava tra il serio e lo scherzoso il destino di quel promettente alunno delle Muse in un modo che avrebbe trovato conferma nei ragionamenti più pacati al Coen: «Dopo aver letta quella Ode fatta a sedici anni, in un giorno, non posso a meno di non fargli un tristo pronostico. E' stregato il poveretto, è finito, e non avrà più bene, è condannato a far versi. Fra poco comincerà a sentirsi lodare, e il testimonio altrui che lo confermerà nella opinione che a quest'ora non può non aver concepito della sua facoltà non ordinaria, gli darà un gran gusto, ma questo è il soave licore degli orli del vaso. Verrà poi il tempo in cui non sarà mai contento di sé, in cui si dicervellerà la mattina intiera per iscrivere quello che scritto gli moverà fastidio e che l'essere stato chiuso nella sua stanza ad arzigogolare fantasie poetiche gli acquisterà dei nemici ai quali egli non avrà mai pensato, e che lo aspetteranno all'uscire di là, come se fosse stato a meditarvi assassinamenti. Non ti pare ch'egli sia su questa via? Ma già non gli dirai nulla per distornerlo, giacché il suo destino ve lo strascina».

Ma continuando a spigolare, vengono fuori dall'Epistolario, sui poeti, la loro condizione e la loro sorte ben altre osservazioni di umore comico che non sfigurano se accostate alla memorabile spiegazione, data nel capitolo XIV del Promessi Sposi, di quello che presso il volgo di Milano, e del contado ancor più, significava poeta.

Un inciso soltanto, nella lettera al Fauriel del 17 ottobre 1820 («Ce que c'est que les poètes, mon cher ami»), si carica di trasparenti allusioni per il luogo in cui si colloca: esattamente dove, dopo aver intrattenuto l'amico su varie questioni letterarie e avergli raccomandato di non fare niente della Lettera allo Chauvet qualora gli sembrasse fuori tempo e fuori luogo, passava immediatamente a parlare del soggetto dell'Adelchi. Ben più crudele verso i confratelli, non solo romantici, la considerazione alla quale lo portava altrove il riflettere

sull'ignoranza degli storici circa i secoli dell'alto Medioevo:

«L'époque en sera d'autant plus poétique selon le beau prince que tout ce qui est vague, incertain, fabuleux, confus est poétique de sa nature, et que lorsque on ne sait rien sur un sujet il faut en parler en vers» (lettera a C. Fauriel, 1821). Questa condanna della poetica del vago e dell'ignoto si specificherà nella lettera al Coen come un atto d'accusa alla poesia che col suo «linguaggio straordinario, fantastico e di convenzione» ha la colpa di accreditare le peggiori storture. E naturalmente non mancava di esercitare l'ironia su se stesso: duramente dove riprovava «certa oscurità» del Cinque maggio, «viziosa per sé, ma che ha potuto dar luogo a far supporre pensieri alti e reconditi dove non era che difetto di perspicuità»; più sottilmente, ma con non minore ferocia schizzando la caricatura del poeta lirico al quale «basta stare a bocca aperta aspettando l'inspirazione».

ETTORE BONORA

da Manzoni / Conclusioni e proposte Torino, Einaudi, 1976, pp. 4-11

Gli «Inni Sacri»

C'è molto di vero nell'affermazione che la base ideale degli inni è sostanzialmente “democratica”, cioè il sugo dei “principii” tolti ai filosofi dell'89.

Soltanto è più onesto dire che Manzoni non li “toglie”, se mai, li “ritoglie” a quei filosofi; che, essi, li avevano “tolto” da altra fonte ben più universale.

Con quei principii Manzoni s'era incontrato la prima volta alla Maisonnette, e li aveva vissuti come tali, con la loro marca rivoluzionaria. Ritrovata la Fede, ne sconta l'usufrutto giacobino, e li riporta alla loro genuina sorgente, il Vangelo, da cui un'ingratitudine stolta li aveva distaccati [...]. Quel distacco, Manzoni riteneva un assurdo ingiurioso; e, parlandone con esatto senso storico e morale, diceva che accettare quei principii umanitari non curandosi dei principii religiosi o, peggio, combattendoli, era come impadronirsi d'una casa, distruggendone le fondamenta. Così, quei sentimenti grandi e nobili che gli “ideologi” avevano svuotato del loro cielo, con gl'inni tornano religiosi e santi, pur restando umanissimi, da potersi conciliare con lo spirito nuovo e d'ogni tempo [...].

Non [...] vezzeggiamento di materia teologica, come fu imprudentemente affermato. Se mai, spettacolo liturgico, che è il visibile parlare della verità religiosa. (“Via co' pali disadorni / lo squallor della viola; / l'oro usato a splendor torni; / sacerdote, in bianca stola, / esci ai grandi ministeri...”). L'impostazione può anche essere teologica, come nel Natale; ma lo sviluppo è “pratico”, tutto morale. Il poeta è lieto di descrivere in quadri famigliari - vedi la Risurrezione - le vereconde allegrezze e gli umani affetti e gli effetti portati dalla sacra solennità che dà alla Chiesa alcunché di casalingo, e fa della casa una chiesa domestica; sicché il mistero religioso diventa una festa familiare, una ricchezza intima, umana. Pensare a certi inviti conviviali

(O fratelli, il santo rito
sol di gaudio oggi ragiona.
Oggi è giorno di convito...
Ogni mensa abbia i suoi doni,
e il tesoro negato al fasto
di superbe imbandigioni,
scorra amico all'umil tetto,
faccia il desco poveretto
più ridente oggi apparir)

che richiamano a scene eucaristiche come usava nei sodalizi cristiani ai primi tempi della Chiesa, e pane e vino avevano sulla mensa un genuino sapore evangelico [...].

Più trionfalmente nel romanzo mostrerà questo suo genio morale (altra cosa dalle intenzioni moralistiche) ove la religione è tutta sentita come sostanza umana, pratica; supposta - non annullata - la dogmatica. La sola questione "teologica" nel romanzo è quella del voto di Lucia; risolta non teologicamente, come nel V del Paradiso, ma umanissimamente, tra un "vivo rossore" e l'agitazione concentrata d'una "inaspettata speranza". Ma fin d'ora il poeta è impegnato a scansare il pericolo delle secche teologiche, in cui l'altro - nullius in verba - si caccia a capofitto, con compiacenza rigida, feroce, del complicato e difficile: "Nella profonda e chiara sussistenza...".

E dove, per ragione dell'argomento, la teologia è rimasta, quanto c'è di giansenismo o della tetra dottrina secondo la quale, fin dall'origine, per un tremendo disegno di Dio, la "massa dei reprobi" è distinta dalla "piccola alleanza degli eletti"? Niente. La stessa base "democratica" degli inni non ammette eccezioni, privilegi, "crudeli discernimenti"; in ogni inno è puntualmente calata una strofa ad allontanare ogni sospetto incauto. L'uomo è caduto; ma Dio, che l'ha creato, ha continuato ad amarlo, gli allunga la mano per rialzarlo:

"All'uom la mano ei porge...". Sa che "al regno i miseri / seco il Signor solleva / che a tutti i Egli d'Eva / nel suo dolor pensò".

Squilli, promesse di speranza, echi di "festa in Cielo", pegni di godimenti eterni, lavacro di salute per tutti: "di tutti quel sacro / santo sangue cancelli l'error" [...]. E nessuna ha il dubbio di Giansenio.

"Spunta il sol de' giorni santi... / Nel Signor chi si confida / col Signor risorgerà".

Nessun turbamento cruenta la sua coscienza, in nessun momento; neanche nel primo, quando parve coinvolto nel Règlement consegnato dal giansenista ligure alle sue donne che lasciavano Parigi per

Brusuglio, la bella villa ereditata dal “Conte”.

Anzi, l'incontro coi giansenisti fu per Alessandro e Enrichetta qualcosa di provvidenziale, rappresentando il ponte di passaggio dalla riva del calvinismo, rigidissimo, alla riva cattolica. Guai per Alessandro, e più per Enrichetta, se, invece che in spiriti rigorosi, si fossero imbattuti in spiriti rilassati, fra tanti che ce n'erano, predicatori e non praticatori della verità cattolica. E se il giansenismo, almeno in un primo tempo, ha un valore nei riguardi di Manzoni, è quello di spiegare al suo animo attento il quadro delle azioni che vanno verso la perfezione; che essi, i giansenisti, avevano poi il torto di corrompere, animandola di disperato orgoglio; mentre in lui funzionò il suo equilibrio che tutto compose armonicamente entro uno spirito così bello, splendido, in pace.

S'è insistito sul valore interno degl'inni, perché qui è la prima novità: nel ritrovamento di questa umana verità. Non direi pari la solidità lirica, che s'alimenta della libertà della lingua, dell'intimità delle immagini. Però il disegno è di mano larga, esperta, d'uno che sa lavorare gli spazi. Non è poco tentare in un inno - il Natale - la storia dell'umanità nei suoi rapporti con Dio: argomento da Cantica dantesca.

E se poesia è anche passione ritmica, rigore logico, il Natale rischia, per certe resistenti zone, d'esser gran poesia. L'attacco, che è un concetto teologico liberato in immagine cosmica, impegna le prime tre strofe in una animazione pindarica:

Qual masso che dal vertice
di lunga erta montana...

Basta scuotere dalla memoria gl'illustri settenari, perché intorno si senta la gran lode di Goethe, il collaudo degli anni, l'omaggio dei libri d'oro della poesia; ma, soprattutto, che s'intona una musica inseritasi da padrona nell'anima e oramai parte di essa, e che diventa pura melodia man mano che si libera dai concetti non ancora sciolti in fantasmi (“Tal si giaceva il misero...”), o dalle interrogazioni sterilmente rettoriche, declamatorie (“Qual mai tra i nati all'odio...”), e va verso la creazione delle scene: irraggiamento d'angeli, scampanio di splendori. e il palpitare puro della notte:

E intorno a lui per l'ampia
notte calati a stuolo
mille celesti strinsero
il fiammeggiante volo...

Il linguaggio, controllato con estremo rigore, crea spazi poetici; “l’ampia notte” è un risultato rapido almeno quanto l’“ampia oscurità” foscoliana, e quei “celesti” che “strinsero il fiammeggiante volo”, rendono una robustezza lessicale dantesca. O è una scaltrita sapienza d’accenti, che fa i versi profondi e profondo il Cielo, che ne vibra:

L’allegro inno seguirono,
tornando al firmamento;
tra le varcate nuvole
allontanossi, e lento...

(Anche il Tasso: “S’indorava la notte al divin lume”; ma è meno bello. E’ un lume che non vola. Manca l’animazione che regge i settenari magnanimi). E l’innamorata memoria corre sollecita alle varie vaghe bellezze sparse negl’inni, con l’ansia d’una rallegrante vendemmia. Coglie, frantuma, gode. Ma, ahimè, che questo goloso gioco, questo estrarre e vantare nuclei più ricchi, è già denuncia di zone inerti, di cedimenti d’ispirazione che si fa enfatica, o stagna in narrazione neghittosa, in aggettivazione delusa. Vicino a strofe sgorgate, immacolate, ce n’è di gratuite; spunti di felicità piena, si scontano con altri mortali, morti [...]. Gl’inni rappresentano il primo nuovo di Manzoni, la conversione religiosa; non ancora quella letteraria, che verrà dopo, con la maggior pienezza spirituale; e restano ancora in gran parte più “documento” che poesia.

Ma provatevi, per un gioco mentale, a sopprimerli dal libro della poesia; e vedrete come essa si fa, d’improvviso, più povera.

Gl’inni hanno aperto finestre sul Cielo, hanno regalato certezze, hanno creato un nuovo clima; e, dando un senso religioso alla vita, l’hanno fatta più ampia, più umana, quasi divina.

CESARE ANGELINI

da Manzoni Torino, UTET, 1942, pp. 30-39

La poesia degli «Inni sacri»

Dovunque negli Inni l'atmosfera se non è proprio gaudiosa, è già consolata e consolante, e questo motivo li lega psicologicamente al tono proprio e maggiore della poesia manzoniana. In essi non c'è ancora il mondo ribenedetto e accettato, e perciò guardato con pietosa arcana solenne tristezza, o, che è lo stesso, con sorridente bonarietà e con fraterna arguzia; tuttavia c'è il senso di una luce che piove, il senso dell'avvento prodigioso della Grazia e del dono della Redenzione, e l'anima s'innalza ad esso, ed è investita dalla sua luce miracolosa; e sente più viva e più dolce la pietà di sé, e volge più ferma e trepida la invocazione a Dio.

C'è nella poesia del Manzoni oltre che la valutazione della storia, quella dei grandi come degli umili, e cioè un suo accettato modo di intenderla e patirla, un modo particolare di annunziarla, specialmente nelle sue punte prodigiose. Manzoni non solo poetizza il reale e la storia penetrandola della sua commossa interpretazione, ma la poetizza altresì annunziandola, come in uno stupito attimo d'arresto L'«Ei fu del Cinque maggio rispecchia nella maniera più evidente e profonda questo atteggiamento della fantasia manzoniana, che è ancora da scoprire bene e da approfondire.

Così negli Inni sacri le narrazioni, che sono spesso le parti più belle e più commoventi (la resurrezione e l'incontro delle donne piangenti con l'angelo nella Risurrezione; l'oscura ascensione della Vergine verso la casa di Elisabetta nel Nome di Maria; la capannuccia e il modo della nascita del Redentore nel Natale, la trepida inattività degli Apostoli aspettanti nella Pentecoste ecc.), traducono in cotesta stupita, sospesa descrittiva il sentimento manzoniano. Quel che commuove il poeta è il senso dei grandi eventi che si muovono, mentre il mondo ignaro batte le sue vie faticose, il sentimento di un'immensa trasformazione che si opera in tenui ambienti e fra miti affetti. L'augusto

significato e moto della storia afferra con intensa commozione il cuore del Manzoni. Il quale è sì, fondamentale, il poeta di un particolare sentimento della storia, e non riesce a ritrovare se stesso se non quando, appunto, ha illuminato di una sua legge il moto, apparsogli per tanto tempo oscuro ed assurdo, del reale, ma è anche il poeta della storia annunciata nei suoi prodigiosi eventi, che lo colpiscono prima ancora che egli si pieghi ad intenderli.

Come per Napoleone, come, in minor proporzione, per gli eventi italiani ricordati nelle odi e nei cori patriottici, come nelle parti storiche dei Promessi sposi, Manzoni ha come un attimo di sospensione di fronte al fatto, ed è primamente colpito dal suo moto e dal suo essere: onde quell'apparente divisione che si può cogliere in tutte le opere del Manzoni, tra parti narrative o descrittive e parti più propriamente liriche (e che ha potuto dar luogo a fallaci impostazioni critiche), e che non è una divisione o duplicità o discordia di motivi, perché, a guardar bene, lo stupore dell'annuncio delle grandi ore storiche nasce proprio dal sentimento già posseduto dell'augusta significazione e necessità della storia.

Ma non v'ha dubbio che più alta e fonda batte la vena poetica manzoniana quando egli avverte, in cospetto della luce provvidenziale e del dono della Redenzione, più viva e trepida, e piena insieme di consolazione e di speranza, la pietà tenera e fraterna per gli uomini:

la femmetta che depone la sua spregiata lacrima sul seno della Vergine, la schiava che guarda ancora invidiosa il seno di chi nutre un bimbo segnato da un destino diverso dal destino di quello che essa stessa allatta, i bimbi trepidanti nella notte, la gioia festiva per la Pasqua, e simili scene e spunti realizzano questo momento della poesia manzoniana. E come l'annuncio del prodigioso presuppone la riconquistata luce della storia, così questa pietà così acuta insieme e così buona e mite prelude essa medesima a quella riconquista, e ne è già penetrata.

Accanto a questi due motivi, l'annuncio sospeso del prodigioso e la pietà per gli umani, vive negli Inni l'altro dell'elevazione dell'anima a Dio. Questo motivo corre segreto un po' dovunque negli Inni che hanno in sé sempre qualcosa di corale e di ieratico; ma non si tratta propriamente di una preghiera di distacco dal mondo, che nel Manzoni non ha mai vera risonanza poetica, sibbene di una divina riconsacrazione della nostra terrena esistenza. Questo motivo corale è già nell'aria di nenia con cui si conclude il Natale, nella preghiera per gli Ebrei con cui termina la Passione, nell'esortazione al gaudio peccato e santo che suggella la letizia della Risurrezione, ma s'innalza altis-

simo nella seconda parte della Pentecoste, dove finalmente la grande poesia manzoniana si apre al suo grande volo. Il poeta invoca la discesa dello Spirito Santo e il suo lievito divino per ogni ora della nostra vita: l'anelito è appunto alla santificazione dell'esistenza, che è l'infelicità e letizia, dolore e speranza. La vita tutta non appare più sbandata ed aberrante in preda a forze oscure ed irrazionali, ma sorretta da una fiducia consolatrice e da una divina presenza.

Nell'invocazione manzoniana è, sotto la forma di preghiera, e nell'accento del canto religioso, la fede nell'esistenza e nella realtà e la certezza della santità della vita.

Perciò qui è l'accento più alto della poesia manzoniana degli Inni: quel che era presagio è diventato certezza. Negli altri Inni, attraverso la celebrazione dei riti e dei meriti della Chiesa e dei misteri che essa perpetua, delle grandi ore di una divina storia che essa rinnova, si annunciava fugace ed intermittente il manzoniano sentimento del mondo; qui, invece, si dispiega intero, giacché il grande corale con cui si chiude la Pentecoste è già tutto dominato dalla piena accettazione del reale e da quell'equilibrio di pensosa mestizia e di arcana serenità, e quasi casta letizia, in cui brilla e splende la più profonda poesia manzoniana.

MARIO SANSONE

da *L'opera di Alessandro Manzoni* Milano-Messina, Principato, 1947, pp. 54-56

Il «Cinque Maggio»

Negli Inni sacri è un presagio di poesia, è abbandonato il pugnace risentimento morale che è nelle opere giovanili, e si canta, in forme ancora indecise, la conquista del nuovo mondo attraverso la celebrazione dei riti e dei precetti della Chiesa. Attraverso la dura incrostazione teologica e le suggestioni rituali erompe, ma con tenue voce, l'inno della Redenzione come liberazione eterna - non eliminazione - dei dolori del mondo e delle sue contraddizioni: nella Pentecoste questa voce si fa più alta e pura. E la Pentecoste è l'atto di fede nell'avvento del dono eterno della Redenzione, e cioè la fede nella possibilità di un'eterna purificazione e santificazione della nostra vita dolorosa. Nel Cinque maggio è il ritrovamento, nel canto celebrativo di un altissimo personaggio, e cioè in una particolare e concreta situazione e realtà, di cotesta consolatrice giustificazione del dolore e del dramma del mondo. Il Cinque maggio non è il canto epico della gloria terrena, e della sua rutilante folgorazione, di Napoleone Bonaparte, da cui resti perciò staccata o a cui resti appiccata, o comunque solo dialetticamente congnuta, la pretesa moralizzazione terminale o la meditazione che sembra interporsi alla diritta rappresentazione dell'Eroe: il Cinque maggio è, in persona di Napoleone, il sentimento della realtà dolorosa ed oscura che si placa nell'accettazione dell'eterno: è il sentimento del ritrovamento della legge, è l'ora in cui sull'attuale tormento delle contraddizioni assurde piove la luce del nostro riconosciuto destino, onde quel tormento si placa in un solenne raccoglimento. Sinora Manzoni aveva sentito la dialettica del reale - necessità di bene e di male, di grandezza e decadenza, di attualità e di eternità - come risolta e illuminata dalla Redenzione e dalla missione del Cristo, ora l'avverte nell'attuale comporsi dello strazio nel cuore di un uomo, un grandissimo uomo, che resta smarrito ("e sull'etere pagine / cadde la stanca man") in cospetto della vita balenante di

oscuere contraddizioni, fatta di altezze immense e di cadute miserande, e finalmente accetta il suo destino perché lo sente come indizio di un destino eterno, che è destino appunto di dolore, di contraddizioni, di grandezze e di miserie.

Questo è nella sua significazione ultima il Cinque maggio: in persona di Napoleone è il canto dell'umano destino doloroso, rischiarato ed accettato, e solo in questo senso esso è poesia epica.

Napoleone ripercorre le vicende della sua vita, che si parano innanzi a lui come assurde nelle loro immense contraddizioni. L'enorme interrogativo della storia: che sono, che valgono, a che corrono le vicende e le opere degli uomini? si para innanzi alla dolorosa solitudine dell'eroe. Egli non sa a che cosa sia valsa la sua opera, e qual demone lo abbia mosso; e che cosa infine valga questo immenso andare del mondo. Nell'interrogativo napoleonico palpita il gran cuore del poeta: l'oscuro dramma del cuore del Manzoni qui si risolve, e l'anelito segreto covato per tanti anni nell'ansiosa solitudine dell'anima finalmente si libera: il dolore, la morte, la decadenza, la solitudine, l'odio sono accettati e scontati. Così vuole Dio, così ha stabilito e ordinato Dio. E Dio è qui la legge stessa e il ritmo del mondo. La storia esce dal caos informe e si ordina, il moto assurdo diventa destino, e il puro urtarsi delle forze diventa legge. Questo significa nel suo fondo il Cinque maggio. Napoleone, ricreato, come un eroe manzoniano, nella solitudine deserta di S. Elena ripercorre la sua vita, ma l'anima si abbatte come di schianto sui grandi ricordi che egli non può e non sa ordinare: in cospetto del corso della sua vita, Napoleone avverte il mistero della vita degli uomini. Pure, egli riesce a placare - non ad annullare - il suo strazio e ad accettarlo, quando avverte in sé il destino degli altri tutti: allora egli addolcisce il suo tormento, perché non sente più se stesso come creatura terrena, percossa dalla sventura, ma come creatura di Dio che, compiuta la sua giornata, ritorna obbediente a Lui. Così egli ascende rassegnato dal buio delle vicende umane alla luce della Provvidenza, e l'ascesa dell'anima di Napoleone è l'ascesa medesima della poesia manzoniana.

Si osservi la tanto discussa ultima parte dell'ode, si pensi alla mano che scende dal Cielo per lenire lo strazio di Napoleone e che l'avvia nei floridi sentieri della speranza

ai campi eterni, al premio
che i desideri avanza,
dov'è silenzio e tenebre
la gloria che passò.

Qui ancora tutto è indeterminato e lo spirito della fede sta ancora a significare, senza specifica indicazione teologica, il conforto alla rivelazione e giustificazione del reale: qui il Dio cattolico è il moto stesso dello spirito - spirito poetico - del Manzoni. E i versi hanno una loro incomparabile bellezza quei campi eterni non sono il paradiso cristiano, o in genere l'al di là, ma proprio l'eterno, l'eterno del tempo e della storia dove tutto muore e risorge, e quel luogo indeterminato dove la gloria del mondo, la gloria che passa, diventa silenzio e tenebre, non ha ancora nulla dell'unzione religiosa, o del pessimismo negatore del mondo, ma è tutto penetrato da una sublime visione della realtà, dove le cime più alte e le punte più aguzze sembrano appiattirsi in un passaggio riposante. Non è il mondo libero di sé fuori del mondo, ma il mondo acquetato in cospetto del suo eterno ritmo: Dio è ancora elemento di una sublime mitologia poetica, e l'al di là è ancora inventato da un alto rapimento della fantasia. Ma subito dopo, il moto di consolazione si determina come grido di gratitudine a Dio, un Dio particolare, alla Fede, una fede particolare, la fede cattolica. Napoleone non appare più consolato dal suo strazio per una interiore scoperta, ma per le suasorie e le specifiche promesse di una fede rivelata e giudicante e assolvente, minacciosa e promettitrice insieme: di qui l'accento oratorio dei versi successivi e quel che di urtante è in essi per un lettore dotato, che è stato sinora tutto immerso nell'onda della poesia manzoniana:

Bella Immortal! benefica
Fede ai trionfi avvezza!
Scrivi ancor questo, allégrati;
ché più superba altezza
al disonor del Golgota
 giammai non si chinò.

Qui ritornano le esclamazioni secondo il modo un po' deteriore degli Inni sacri, qui i richiami biblici ("disonor del Golgota"), qui la espressione pesante e gonfia dove sembra dissiparsi la rapidità luminosa e la intensità così ricca di segrete vibrazioni del linguaggio poetico manzoniano.

MARIO SANSONE

da L'opera poetica di Alessandro Manzoni Milano-Messina, Principato, 1947, pp. 193-195

L'«Adelchi»

Il motivo ispiratore del Manzoni sembra essere il motto:

“Dilexi iustitiam, odivi iniquitatem”.

Questo carattere del sentimento che domina nei Promessi Sposi risalta in piena luce, non solo se si pongano accanto le opere di contemporanei poeti stranieri e italiani (per esempio, del Goethe, del Foscolo, del Leopardi), ma anche se li si paragoni alle opere anteriori dello stesso Manzoni. Le quali gioverà cominciare a considerare non, come si è fatto di solito e troppo esclusivamente, quasi abbozzi e parti del futuro capolavoro, ma per sé, come tali che offrono motivi e forme, che non si ritrovano più nel romanzo. In esse risuonano note che il Manzoni non ardi ritentare; e se la parole “poesia” si prende, come si use comunemente con riferenza a certi particolari toni di passione, sarebbe da dire che rappresentano veramente la poesia del Manzoni, laddove nei Promessi Sposi già s'inizia il lungo periodo della riflessione e della prose.

Penso in primo luogo all'Adelchi, che è opera geniale, nonostante, anzi in ragione stessa delle contraddizioni che vi scorsero i critici o l'autore come critico. So bene che il sistema teologico- morale del Manzoni era a quel tempo già bello e formato, e altresì la sua considerazione antistorica della storia, come comprovano vari luoghi del discorso critico che accompagna la tragedia. Ma quello che era risoluto e stabilito nella mente non era tale nell'animo; onde nella realtà poetica della tragedia cozzano disperatamente i più diversi e opposti sentimenti, vi tumultua la vita. Nella concezione teorica del Manzoni la politica non ha luogo, ma solo la morale; e nell'Adelchi invece la politica si afferma nella sua originalità e si fa valere, e si fa, quel che è più, voglia o non voglia l'autore, ammirare, come ogni gagliarda forza, che è sempre ammirevole. Il vecchio re Desiderio segue lo stesso impulso politico dei suoi predecessori contro i Franchi e contro i papi da

essi protetti, vietanti alla gente longobarda la via di Roma; ed è animato contro Carlo dall'onta arrecata a lui e dallo strazio inflitto alla sua figliuola, sposa ingiustamente ripudiata. Chi gli può dar torto? Neppure il poeta, nonostante che, nel suo discorso storico, abbia stimato di poterlo, in nome dell'astratta giustizia, biasimare. Carlo difende la causa dei papi contro gli oppressori longobardi; serba, dunque, lui, Perce della Chiesa, le mani e l'animo puri, come vuole l'astratta giustizia e morale? La politica non glielo consente, l'"alta ragion di regno", come egli la chiama, la politica che lo induce a scacciare Ermengarda e a prendere altra donna, incurante se calpesta alcun innocente nel percorrere la sua via fatale, attraversato, piuttosto che da rimorso, da un momentaneo superstizioso timore per l'iniquità commessa, dalla quale par gli venga sfortuna; la politica, che gli fa accettare il tradimento, stringere le mani dei traditori, lodarli, premiarli, pur disprezzandoli in cor suo. E questi traditori di re Desiderio sono essi semplicemente malvagi, egoisti o codardi?

Anche in essi la politica regna, il bisogno d'indipendenza e di libertà, la tendenza all'individualismo e al feudalesimo insita nelle condizioni sociali del tempo, la coscienza che la causa dei re longobardi è già condannata. Perché aiutare re Desiderio alla vittoria?

Per essere da lui più sicuramente tenuti al freno e tiranneggiati?

Perché andar contro la volontà della chiesa di Dio? Contro questa necessità di difendere la propria autonomia e, nella rovina dello Stato, la propria salvezza, debole riparo è il legame di fedeltà, debole sempre, in tutti i rivolgimenti storici. Il soldato Svarto, che vuole con ogni mezzo emergere dall'oscurità e raggiungere non la ricchezza ma il potere, e non risparmia a questo fine accortezza e ardimento, è della pianta dei dominatori, e, come il giovane Bonaparte, "indocile serve, pensando al regno". Certo, risentendo e rendendo tutte queste varie passioni, il poeta sente più tormentosa bruciare la piaga che ha nel petto; onde più angosciosamente si domanda: - Perché? Perché la società è così conformata, che si debba far torto o patirlo? Perché una forza feroce, che prende nome di diritto, possiede il mondo?

Perché siamo condannati all'ingiustizia che la mano insanguinata degli avi seminò e che è ora l'unica messe offerta dalla terra? - Si domanda, ma poeticamente ignora la risposta, perché colui stesso che si tortura con quella domanda è tuttavia costretto a combattere, e a tendere tutte le proprie forze per ottenere la vittoria, ad abbassare, conculcare, distruggere l'avversario. Contraddizione insoluta e, così com'è posta, insolubile, la quale genera la figura di Adelchi, dall'autore poi giudicata "infelicamente intrusa" tra gli altri caratteri e dai critici

“anacronistica”, e che è invece personaggio sommamente poetico. In esso s’impersona il gemito del poeta, gettato in mezzo ad un mondo al quale contrasta con tutta la sua anima, e che pure gli s’impone e lo soverchia. Adelchi muore, non può se non morire; ma gli è vietato persino cercare o desiderare la morte:

muore, ma mentre combatte per procurarsi scampo e serbarsi a riscossa e vendetta, secondo che non il suo cuore, ma la necessità storica gli comanda. Altra contraddizione. il popolo latino é stato vinto e ridotto a condizione di servitù dai longobardi. Il giudizio del Manzoni riprova conquiste e oppressioni, e perciò respinge l’apologia che si fa dei longobardi me di forte gente, atta a creare una nuova e rinvigorita Italia; per lui, essi rimangono nient’altro che “la rea progenie”, cui fu prodezza il numero e ragione l’offesa. Ma egli ha indagato la storia del primo medio evo, ha meditato sulle pagine della Scienza nuova, ed ecco una diversa ispirazione gli scuote l’anima, una diversa visione gli sorge nella fantasia e gli detta lo stupendo coro Dagli atrii muscosi, dai Fori cadenti, il cui sentimento è invece il biasimo agli uomini e ai popoli inerti e passivi, innocenti che siano, e l’esaltazione dei barbari, dei prodi che fanno la storia e la fanno col fare il proprio vantaggio, e quel loro vantaggio è giustizia, “premio serbato ai forti”. Tutta l’età delle conquiste barbariche si leva luminosa e sublime in quel canto: i feroci conquistatori sono uomini e chiudono anch’essi nel fondo del cuore affetti gentili, qualcosa di sacro da proteggere, qualcosa di dolce da sacrificare:

A torrne, di terra passarono in terra,
cantando giulive canzoni di guerra,
ma i dolci castelli pensando nel cor:
per valli petrose, per balzi dirotti,
vegliaron nell’arme le gelide notti,
membrando i fidati colloqui d’amor...

E c’è nell’Adelchi, la figura, cinta dell’aureola di una sacra missione, del diacono Martino, che rappresenta l’aprirsi della via, l’improvviso e agevole superamento degli ostacoli che parevano insormontabili, e le imprese che Dio vuole, che la storia comanda.

Pare che la natura stessa, quelle montagne che gli si oppongono e lo invitano, quella solitudine che egli solo vivente attraversa, accompagnino il suo ardimento con un rito religioso.

BENEDETTO CROCE da Poesia e non poesia Baril, Laterza, 1933, pp. 134-38

L'«Adelchi», tragedia della grazia

L'Adelchi fu scritto tra il 1820 e il 1822, e rappresenta quella fase più patetica del cristianesimo manzoniano, non più di tono catechistico e dottrinario come negli Inni sacri, e non ancora il cristianesimo riposato e sereno, umanamente imparziale e storico, dei Promessi Sposi. C'è diffusa una tenerezza elegiaca in tutta la tragedia, come in una specie di ideale convalescenza dal peccato, l'uomo e il poeta sentendosi gratamente penetrato dallo Spirito quasi per un particolarissimo privilegio. E' il momento più acuto del giansenismo teologico, che sparirà nel romanzo, dove rimarrà però giansenismo morale, atteggiamento rigoristico e satirico di confessore d'anime. Il Manzoni, in questo momento, canta ancora con l'ebbrezza malinconica di un eletto, e tutta la vicenda drammatica è percorsa da questo sentimento tenero, ineffabile, patetico della grazia; di quella grazia che si concede non a tutti, ma solo ad alcuni privilegiati.

Il romanzo, invece, sarà più propriamente il poema della invisibile giustizia di Dio, di Colui che giudica e non è giudicato, di Colui che flagella e che perdona, e, più manifestamente, la satira inclemente della giustizia iniqua di questo mondo. In tutta l'opera giovanile, e per il tragico divino sgomento che ha accolto nell'animo durante la conversione, e per gli insegnamenti e le esortazioni dei suoi catechizzatori giansenisti, il motivo della grazia è quello che più domina la fantasia del Manzoni. In seguito, poiché il cristianesimo dello scrittore si è svolto, senza negare la primitiva ispirazione, tale motivo si è subordinato e trasfigurato in quello della giustizia. Della grazia possono essere partecipi soltanto alcuni, gli eletti; della giustizia di Dio tutti: da ciò l'afflato religiosamente più universale del romanzo [...].

Questo alitare elegiaco della Grazia nell'Adelchi costituisce la nota più suggestiva e più profonda della poesia di quell'opera.

Sennonché, il sentimento in fieri, l'irrequieto pathos dello scrit-

tore dà un più pungente e più incontenibile senso lirico alla tragedia, quel senso lirico ha sempre qualcosa di episodico, e non di cosmico. La parzialità teologica, della Grazia concessa solo ad alcuni e negata ad altri, diventa anche parzialità estetica. C'è un dualismo insanabile nell'opera: da una parte ci sono gli eroi puri della forza (e del peccato, possiamo aggiungere, che non si cancella), e dall'altra gli eroi puri della religione. Per gli uni, la città terrena, e per gli altri la città celeste: manca l'unità della fede su cui s'accordino e discordino i vari personaggi. Da ciò, l'impetuosa zampillante poesia di alcune parti della tragedia, e da ciò anche la sua frammentarietà. Non si ha veramente tragedia senza comunione in un Dio; almeno due miti diversi dominano la fantasia dello scrittore, quello della forza e quello della gentilezza cristiana e del perdono, ma non sempre quei due miti si compenetrano l'uno con l'altro, così come deve essere in un'opera irrequietamente ma vigorosamente unitaria. I personaggi hanno un rilievo personale, e, per dir così, autarchico: ciascuno fa il piedistallo a se stesso, e ciascuno canta le sue ire e le sue ambizioni e geme i suoi dolori e le sue rinunzie, tutto per sè. Un avviamento questo all'arte del futuro narratore, che sbozzerà, con versatile interesse, le figure più diverse, le fisionomie sfumate con infinita varietà di sentimenti. Ma, nel romanzo, il medesimo cielo respirerà su tutta quella folla di personaggi, e qui si schiude soltanto per alcuni; in questo, la superiorità e la compattezza dei Promessi Sposi.

LUIGI RUSSO

da Ritratti e disegni storici Bari, Laterza, 1946, pp. 43-46

Manzoni: dalle tragedie al romanzo

Nello sfinimento riposante della morte, nel tedio o, meglio, nell'impossibilità di vivere degli eroi delle tragedie manzoniane, noi abbiamo già intravista una iniziale accettazione della legge del vivere:

essi non si ribellano, non imprecano, non maledicono, scoprono semplicemente la necessità di dolore, la legge oscura del male del vivere, e si distolgono da esso, in una sorta di alta stanchezza, in cui c'è, sì, l'impossibilità di accogliere la vita, ma altresì l'impossibilità di mutarla o sottrarsi altrimenti. E c'è nell'indeterminata speranza di una provvidenza operante, fuori o al termine della vita, il senso, l'urgenza, la ricerca, e infine, la certezza di un equilibrio cosmico, che, tuttavia, non si attinge se non al di là dei servami della vita faticosa e assurda.

A guardare in fondo alle anime degli eroi manzoniani delle tragedie, essi propendono verso una riconquista della vita e non verso la negazione totale di essa. Il cammino della fantasia manzoniana dalle tragedie al romanzo è proprio in ciò: dalla rivelazione subitanea alla comprensione luminosa, dallo smarrimento di fronte all'oscuro del vivere all'accettazione della legge del vivere; dall'impossibilità di consistere nel mondo e dalla necessità del morire alla giocondità e alla pienezza del vivere.

Quando Manzoni compone i Promessi Sposi, sopra l'oscuro del mondo, è piovuta ormai la luce della provvidenza: il poeta oramai guarda alla realtà con occhi nuovi, e intende la necessità delle contraddizioni e la santità stessa dell'assurdo in mezzo al quale noi viviamo.

Voi ricordate quel che hanno scoperto gli eroi delle tragedie:

Marco ha scoperto che egli può trovarsi nella condizione di tradire, o partecipare al tradimento di un amico, e perdere d'un tratto tutte le più belle ragioni della sua vita; il Carmagnola ha scoperto che si può essere buoni, leali, generosi, forti e perire nella viltà dell'agguato e del tradimento; Adelchi, ora, prima di morire, scopre il «segreto» della

vita dove non resta che far violenza o patirla, ed Ermengarda, travolta come canna al vento rende, senza piegarsi ad esprimere la legge, più terribile la presenza di quella legge di assurdo dolore, che infrange, a lei, gentilissima ed innocente, tutti i legami della tenera vita e la getta nell'unica consolazione della morte e di Dio promettitore di ineffabili conforti.

La scoperta degli eroi tragici è la scoperta stessa della fantasia manzoniana: ora quella scoperta dovrebbe gettare il poeta nella disperazione. Voglio dire che poteva uscire da siffatta intuizione del mondo una tragedia di tipo shakespeariano, una specie di urto, come di colpi di maglio o di catapulta contro l'assurdo e l'ignoto, contro il dolore che è per tutto, non ancora sale o condimento della vita, ma segno del suo orrore e della sua cecità. Ma noi sappiamo, e l'abbiamo visto nel modo stesso di morire delle creature tragiche manzoniane, dove propendeva la fantasia del poeta. Scoperta la ferrea legge del mondo, essa si interiorizza sempre più come norma e ritmo della realtà: soffrire o far soffrire, ascendere o decadere, peccare o santificarsi, è questa la necessaria legge del mondo. L'oscuro, l'assurdo non certo si purifica o si giustifica moralmente, ma si illumina come mezzo indispensabile del muoversi e dell'attuarsi della vita. E' questo quel che si dice lo sguardo riposato, sicuro, cogitabondo, fermo sulla realtà del Manzoni dei Promessi Sposi, ma non ci si avvede che così si caratterizza una fantasia, un'ispirazione artistica, non una qualsiasi conquistata saggezza di moralista.

La vita, il bene, l'amore non possono essere senza il nulla, la morte, il male, il dolore e il peccato. Soffrire e peccare sono dunque non il positivo, ma le ragioni stesse dell'eterno positivizzarsi del mondo. Il dolore, la pena che gli altri ci danno e che noi diamo agli altri, la pena che è nel vivere stesso e che dipende, e spesso senza responsabilità specifiche di nessuno, dall'aggravarsi assurdo delle vicende umane, sono i componenti eterni di un ritmo di vita che non avrebbe significato senza di essi. Il Manzoni che guarda tutto questo da poeta e non da filosofo, non scopre di certo il ritmo di dialettica necessità del nostro ascendere morale, ma lo sente vivissimo e lo colloca nella sua intuizione religiosa del mondo.

La conclusione di Lucia è veramente il sugo della storia e la rivelazione dell'ispirazione manzoniana; che «i guai vengono bensì spesso, perché ci si è dato cagione; ma che la condotta più cauta e più innocente non basta a tenerli lontani; e che quando vengono, o per colpa o senza colpa, la fiducia in Dio li raddolcisce e li rende utili per una vita migliore» (XXXVIII, 68), è l'espressione in forma religiosamente

mitologica e popolare del sentimento stesso manzoniano. Vuol dire che il vivere non può essere senza alternativa di bene e di male, di giocondità e di dolori, di purezza e di peccato e che esso va accolto nella sua legge necessaria ed immutabile. Quel che era buio e orrido ora si fa lucido ed accettato, quel che era assurdo acquista una sua logicità, non perché - come tale - esso finisca di essere assurdo, ma perché quell'assurdo medesimo è sentito come una necessità ineluttabile ed accettato. Dalle tragedie al romanzo non si passa dal pessimismo all'ottimismo, non si giustificano il male e il peccato, in quanto tali, ma si giustificano e si avvertono come momenti, elementi eterni e necessari della vita; si spiegano, si razionalizzano e infine si accolgono. Non finiscono di essere tali, ma finiscono di essere il segno pauroso di un assurdo inesplicabile. Vivere era sinora correre incontro ai propri ideali, con la fede sicura nella loro esclusiva positività: era l'ansia eroica di Carmagnola, l'amicizia fiduciosa di Marco, l'anelito al bene di Adelchi, l'amore e la gentilezza tutta riversata in felici incontri umani di Ermengarda. Poi appare lo schianto e la negazione di quel nostro volere operare il bene e voler mutare la storia del mondo, e la conclusione è che vivere così è impossibile, e non c'è altra vita per noi che l'attesa e la speranza della morte.

Ma, infine sull'abisso cade la luce, e tutto il groviglio umano si ordina in una sua armonia dolorosa: tutto quel che si oppone alla nostra virtù, tutto quel che rende faticoso codesto nostro transito pel mondo, il male che noi e gli altri commettiamo e patiamo, e che spesso non basta la condotta più cauta ad evitare, ci appaiono come l'eterna redenzione del nostro doloroso destino, il significato, la ragione stessa del vivere. Il vivere non è più il passare elegiaci e sparenti in mezzo ad un mondo che nega le nostre idealità, ma l'esperimento delle nostre idealità, proprio lì, in un mondo che le nega, o le accetta e le corrompe: una corruzione di cui spesso siamo partecipi pure noi medesimi, quali che siano i nostri propositi. Vivere non è più aspettare solo di morire, ma accogliere la legge del mondo ed operare dentro di essa per il maggiore bene di tutti: alla radice del nostro agire ci deve essere non la negazione o il tedio del mondo, ma il suo accoglimento. Adelchi ha scoperto la legge tragica del vivere e la feroce forza che lo governa, e guarda remoto quegli altri, - sopra tutti Carlo, che si reputa felice nella vittoria, e, anche, il padre, che ora crede di essere infelice e che invece è privilegiato, perché non ha più possibilità di agire, - senza invidia, anzi con un estremo compatimento, e avverte il conforto ineffabile del non-vivere: nel romanzo Adelchi si trasforma in padre Cristoforo, nel Cardinale, nell'Innominato re-

dento, in tutti quelli che esercitano una forza di bene con la coscienza insieme della propria debolezza e delle forze che ad esso si oppongono perpetuamente, cioè dei limiti che esso incontra dentro e fuori di noi, e diventano tanto più alti poeticamente quanto più chiara è la coscienza di codesti limiti. Siano creature innocentissime, come Lucia, che cala cotesto sentimento del mondo entro una fede religiosa pura ed abbandonata, siano creature esperte dei vizi umani e del valore, il Cardinale, Cristoforo o il padre Felice, essi muovono tutti da un medesimo sentimento del reale. Non c'è più di qua il positivo, di là il negativo (e non, si intende, come mera valutazione morale), c'è la vita con le sue leggi, c'è Dio che ci ha messi a questa triste e grande fatica, e bisogna essergli grati pel dolore che ha disseminato sulla nostra via, non solo perché così si redime quel tanto di dolore che noi procuriamo agli altri, ma perché così noi avvertiamo la sua divina presenza: e Dio qui è il segreto e la ragione della vita stessa.

Che meraviglia che un siffatto sentimento del mondo si dispieghi, nel concretissimo spettacolo del romanzo, entro i modi e le forme di una particolare religiosità? Il cattolicesimo manzoniano è avvertito nei *Promessi Sposi* proprio in codesta necessità e provvidenzialità dei soffrire, ed è, in più, la trascrizione mitica del sentimento manzoniano del reale: e la fede nella provvidenza è la fede stessa dell'eterno comporsi dei circoli della vita nelle sue armonie ristoratrici, e la speranza in Dio è il prolungarsi nell'eterno di quella fede. Il cattolicesimo, il pietoso, comprensivo, operante, eroico cattolicesimo dei *Promessi Sposi* è la sublime metafora del sentire manzoniano, ovvero il suo attuarsi nella concreta vita degli uomini, che fondono nei loro miti le ragioni e le spiegazioni di cui abbisognano per vivere.

MARIO SANSONE

da *L'opera poetica di Alessandro Manzoni* Milano-Messina, Principato, 1947, pp. 212 e sgg.

Dal «Fermo e Lucia» ai «Promessi Sposi»

Se è vero, come scriveva Novalis, citando in parte il vecchio Lessing, che il capitolo introduttivo di un libro può essere considerato la sua radice quadrata, quasi la sua recensione più autentica, ciò dovrebbe valere specialmente per la prima introduzione del Fermo e Lucia, che, con la logica di un esercizio combinatorio ancora aperto e perciò eclettico, prefigura l'idea del romanzo da fare e lo spazio letterario del progetto narrativo, l'orizzonte critico che si integra al racconto. Stesa, a quanto sembra, subito dopo i due capitoli d'inizio, *Il curato di...* e *Fermo*, essa presenta il personaggio dell'autore mentre sta cercando di definirsi, di reinterpretarsi rispetto a un codice romanzenesco ricorrendo a un tiro indiretto di allusioni e di segnali che contano soltanto per lui, come indici di orientamento richiesti dalla consapevolezza, di cui certe pagine della *Morale cattolica* sull'«uomo che cammina solo, o quasi solo» fissavano già le ragioni ideologiche, che «a misura che uno procede ha bisogno di una voce esteriore, la quale lo rassicuri confermando la fede che egli ha data ad alcune idee, che ne rettifichi altre, che accresca e avvicini al compimento ciò ch'egli ha incominciato». Proprio per questo forse, solo che si voglia studiarne un poco la stratificazione tematica, il prologo discorsivo del Fermo e Lucia può rivelare qualcosa d'importante per la genesi di un romanzo che rimette in discussione sin dal principio un sistema letterario, una retorica della scrittura, e trova presto nell'ironia il doppio taglio della malizia e della modestia, della verità e dell'esprit, o per dirla con Voltaire, della «raison ingénieuse».

A un lettore acuto ed esperto del mondo milanese quale è Dante Isella, non è sfuggito, e va detto a sua lode, che il Manzoni della prima introduzione si riallaccia direttamente ai programmi del «*Conciliatore*» e ne continua a due anni di distanza la polemica, con lo stesso gusto dei travestimenti paradossali, tanto nei confronti dei classicisti quan-

to dei puristi, più che mai avversi a quel genere romanzesco a cui non per nulla il Borsieri delle *Avventure letterarie* di un giorno aveva attribuito la funzione, invocando Rousseau, Richardson, Lesage, Voltaire e Madame de Staël, di «svolgere filosoficamente le fila delle nostre presenti passioni e de' nostri costumi». L'affinità poi risulta ancora più significativa se si considera che cosa sta accadendo o già si annuncia agli uomini del «*Conciliatore*» dopo la primavera del '21 e se si aggiunge, d'altro canto, che le concordanze manzoniane hanno l'aria di una trascrizione che sottintende una rilettura, quasi un'analisi di laboratorio, suffragata anche in fondo, dalla lettera al Fauriel del 17 ottobre 1820 con la sua «*indication des articles littéraires du "Conciliateur"*» in cima a un cumulo di «*brochures romantiques ou antiromantiques*» e con l'avvertimento che il foglio azzurro «*est indispensable pour avoir une idée complète de la question romantique en Italie*». E' una solidarietà composita, dunque, dove non manca una «*souffrance*» extraletteraria, sebbene, alla fine, si tratti di tradurla in invenzione, in ricerca di un fondamento e di un metodo o di un fronte stilistico comune. Così, per cominciare, il preteso rifacimento del manoscritto secentesco invita l'editore moderno a contrapporre allo stile della «copia» quello dell'originale, perché nonostante il «*reo gusto*» del «vecchio scrittore» si coglie in quest'ultimo «una certa fragranza (dico bene?) di lingua che ben fa vedere che di poco era spirato quell'aureo cinquecento, quel secolo nel quale la buona lingua si respirava per così dire coll'aria, si attaccava da sé agli scritti, dimodoché cosa incredibile e vera! fino i conti delle cucine e gli editti pubblici erano dettati in buono stile». La battuta, che fa venire in mente insieme, con la sua conclusione beffarda, lo stupore di un Cesari per la «grazia» del Trecento («*Tutti in quel benedetto tempo del 1300 parlavano e scrivevano bene. I libri delle ragioni dei mercatanti, i maestri delle dogane, gli stratti delle gabelle e d'ogni bottega menavano il medesimo oro. Senza che tutti erano aggiustati e corretti, ci riluceva per entro un certo natural candore, una grazia di schiette maniere e dolci, che nulla più*») riprende e allarga in primo luogo, come ha indicato per l'appunto l'Isella, un *tòpos* polemico del «*Conciliatore*», quasi sempre in figura di grottesco, dal Berchet mascherato da «*Ingenua*» del 4 ottobre 1818 («... così innamorati delle vostre frasi rancide e di tutte quelle disgrazie con tanto di barba, che voi altri chiamate grazie di lingua») al Borsieri del 22 aprile 1819, giudice severo del Firenzuola («*Quantunque il libro sia vecchio, avvertiamo non dimeno queste colpe perché non tocche giammai dalla stolta adorazione de' puristi, e perché è vergogna che pel solo merito della buona lingua si faccia*

ancora pienissima grazia a qualunque peccato commesso contro il senso comune») o al loro «inedito del “Caffè”», del 15 luglio 1819, che intende poi essere un ricalco bizzarro del gusto settecentesco, tra un Verri e un Baretti («... certi israeliti della nostra penisola, de' quali dicesi che per avere imparato a mente quattro frasaccine del Pataffio di Ser Brunetto, siensi fatti tronfi come le rane della favola, e vadano gracchiando contro le opere del Verri e del Beccaria, e le chiamino misere, perché non vi trovano sapor di lingua. Sapor di lingua! E che sapete voi mai, o israeliti, d'altro sapore fuor di quello dell'oca?»).

E sempre nello stile del «Conciliatore», quale lo interpreta il Borsieri delle Lettere di un giovane spagnolo, a voler tacere delle più antiche Avventure, si configurano anche le considerazioni manzoniane immediatamente successive intorno alla «corruttela» secentesca, descritta di fronte all'avvento della cultura francese come un patrimonio di errori nazionali («Che se nel secolo susseguente tutto si alterò, almeno almeno la corruttela non era straniera, era un lusso un abuso della ricchezza patria, una sazietà del bello, almeno almeno non si leggevano ancora libri francesi...»), dove chi fa le spese del paradosso, non senza sorridente perfidia, sembra essere addirittura un testo illustre del dibattito romantico del 1816, vale a dire la risposta di un «italiano» al «discorso della Staël» uscita anonima sulla «Biblioteca Italiana», ma di mano del Giordani. In queste pagine infatti si incontra, illuminato da un eloquentissimo «almeno», il confronto ammonitore fra il Seicento e la «follia» dei moderni: «Ma l'arte dello scrivere, che nel Seicento fu da moltissimi difformata per la stessa follia di novità, ha veramente mutato nel secol nostro, ma forse in peggio, in quanto che si è allontanata non pur dall'antico, ma dal nazionale. Ché almeno i seicentisti avevano una pazzia originale e italiana: la follia nostra è di scimie, e quindi tanto più deforme. Già si potrebbe molto disputare se sia veramente bello tutto ciò che alcuni ammirano ne' poeti inglesi e tedeschi; e se molte cose non siano false, o esagerate, e però brutte; ma diasi che tutto sia bello; non per questo può riuscir bello a noi, se lo mescoliamo alle cose nostre».

Quasi certa proprio per via del suo quadruplici «almeno», iperbolico e ammiccante, l'allusione un po' subdola al corrispondente della «Biblioteca Italiana» indica intanto che lo scrittore-personaggio dell'esordio imposta il proprio dialogo con il pubblico secondo gli schemi della nuova retorica romantica, mentre poi rilancia, in una versione già personale di calcolata raffinatezza, le ipotesi e le formule del «Conciliatore» sul problema del romanzo. Pocanzi si sono citate le Avventure letterarie del Borsieri, e ora conviene riprenderne a parte il

capitolosettimo, Il pranzo, con la conversazione fra l'io che racconta, il Pellico, il Gherardini e uno sconosciuto «oratore», perché vi si trovano, unite insieme, le stesse valutazioni e le stesse prospettive critiche che fanno da sfondo, quasi da premessa all'introduzione manzoniana: non solo l'immagine di un'Italia povera di «romanzi», «genere anfibio senza utilità né diletto» e sintomo manifesto di una «corruzione sociale» cui bisogna opporre il «vero» dei poeti epici e degli storici, ma anche l'idea, associata al nome della Staël e dei grandi narratori del Settecento, di una forma romanzesca che «appartiene al genere filosofico ed all'eloquenza propriamente detta» in quanto esprime «le alte verità della filosofia intomo alle nostre passioni ai vizi, alle virtù, e alla domestica felicità di ciascuno», e la convinzione che non si possa concepire una letteratura davvero moderna, calata nei «costumi» del secolo, senza la riscoperta di un romanzo che insieme col «teatro comico» e coi «buoni giornali» sappia giungere all'«umile ed oscuro cittadino», come dire a una «moltitudine» da «educare e ingentilire» attraverso la «fantasia» e il «ragionamento». Ma ciò che scrive il Borsieri del 1816 ha più che altro il valore di un'enunciazione generale sulla falsariga di un *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, o di un discorso di principi rispetto ai quali la memoria manzoniana è esonerata dalla funzione di ricalco o di ricupero volontario e contano piuttosto le affinità di cultura, le convergenze di orientamento. E' difficile invece tenersi a questo livello di semplice incontro mentale quando si passa all'articolo del Pellico, nel «Conciliatore» del 7 gennaio 1819, sulle Lettere di Giulia Willet pubblicate da Orintia Romagnuoli, che contiene nella prima parte, come dichiara lo stesso estensore, una «breve apologia del romanzo» assai vicina al moralismo intimistico della Staël o a quello civile del Borsieri: e forse non è neppure un caso che essa sia preceduta, nell'indice della rivista, dalle Lettere di un giovane spagnuolo intorno ad un suo viaggio per Salamanca ed agli studj di quella università, fra le più tipiche del Borsieri e del suo animus di riformatore romantico.

Accanto al tema iniziale di un'Italia orgogliosamente conservatrice e antiromanzesca («Molti che hanno un sacro orrore pei Romanzi si congratulano coll'Italia che non possessa quasi alcuna di siffatte produzioni...») che anticipa in qualche modo la frase manzoniana del «romanzo, genere proscritto nella letteratura italiana moderna, la quale ha la gloria di non averne o pochissimi», l'intervento del Pellico sottolinea soprattutto come una delle ragioni principali che dovrebbero indurre la «nostra letteratura» a tentare un «genere» che non possiede ancora, l'esistenza di un nuovo pubblico femminile per il quale occor-

rono «libri espressamente scritti per interessare l'intelletto delle donne». L'argomento è quasi un paradigma della pubblicistica settecentesca, sin dal tempo di Addison, e accompagna la crescita di una coscienza letteraria borghese, nel caso anglosassone puritana e mercantile, con una spiccata predilezione per i miti della casa e degli affetti domestici, che si trasmette poi alla Staël antilibertina del *De la littérature* allorché per esempio dichiara che «l'existence des femmes, en Angleterre, est la principale cause de l'inépuisable fécondité des écrivains anglais» e che gli inglesi «ont fait des romans des ouvrages de morale», tornando utile «aux lumières et au bonheur de la société que les femmes développent avec soin leur esprit et leur raison». Del resto non era poi un auspicio del «Conciliatore», proprio nelle pagine alacri e solenni del programma, quello di «destare più comunemente l'utile amore della lettura» tra le «amabili italiane», seguendo l'esempio dello «Spettatore inglese» e, più implicita ma non meno operante, la lezione del «Caf-fê», dove il Beccaria disegnava per le «amabili donne» il quadro di un «foglio periodico, che ti si presenta come un amico che vuol quasi dirti una sola parola all'orecchio, e che or l'una or l'altra delle utili verità ti suggerisce non in massa, ma in dettaglio, e che or l'uno or l'altro errore della mente ti toglie quasi senza che te ne avveda»? Quanto al Pellico che recensisce le oscure Lettere di Giulia Willet, in linea con una tradizione siffatta egli può osservare che siccome «le donne non possono appassionarsi per la politica né per veruno dei severi uffici a cui si consacrano gli uomini» e «l'ordine delle loro idee» risulta composto solo di «affetti dolci», di «cure domestiche» e magari di «entusiasmo eroico per l'amore, per le virtù private, e per la religione», i libri che parlano alla loro sensibilità sono quelli in cui si racconta «di vicende famigliari, e soprattutto di figlie, di spose e di madri, e del cuore umano»: i «tableaux des affections privées» aveva detto la Staël, sempre felice nelle sue definizioni programmatiche. Certo, potrebbe esservi anche la storia, se più degli «imperi» prendesse in esame gli «uomini» nelle «scene segrete della vita» e nei «quadri di famiglia»; ma dal momento che essa non offre più di qualche «biografia», è naturale che il nuovo mondo femminile si rivolga di preferenza alla «lettura dei romanzi, di quelli cioè dove la società è ritratta dal vero, e dove il cuore umano è analizzato con più minuta esattezza».

Giocando su una tastiera più ricca, con un ordito malizioso di ammiccamenti e di incastri multipli, l'introduzione manzoniana fa eco puntualmente all'apologia del Pellico non solo quando ricorda che «le signore appunto sono quelle che più si diletano di leggere storie private», quantunque poi, digiune come restano di «latino», non po-

tranno accertare, interrogando i documenti d'archivio, se la storia raccontata dal manoscritto sia «vera o supposta», ma anche quando soggiunge, a modo di scommessa, che esse non possono schierarsi con i lettori che vanno alla ricerca del «verosimile» o del «colore del tempo» perché le donne «non conoscono la maniera dotta e ingegnosa di leggere per cavillare lo scrittore, ma si prestano più facilmente a ricevere le impressioni di verità, di bellezza, di benevolenza che uno scrittore può fare». Il discorso del nuovo editore suona molto più complesso e insinuante, manovrato da una sottigliezza d'arguzia che reinventa, per così dire, le stesse citazioni; tuttavia il personaggio della «signora», accolto tra i «lettori» del romanzo e assunto anzi come un termine polemico rispetto a un pubblico che detesta la «novità» da qualunque parte essa venga, deriva inequivocabilmente dalla saggistica del «Conciliatore», evoca la tecnica colloquiale di un Pellico, di un Borsieri o di un Berchet, i quali non perdono mai l'occasione per cedere la parola a qualche «madama» quasi sempre con un sottinteso antipedantesco. Nel Fermo e Lucia, dove i processi compositivi si presentano ancora allo scoperto, in una sorta di sperimentazione centrifuga e polivalente, il tema femminile, suggerito dai modelli borghesi del «Conciliatore», non si consuma nel solo capitolo introduttivo, ai margini del racconto, ma entra anche nel tessuto romanzesco di solito con la stessa sigla d'origine. Se l'esempio più classico e divertente risulta quello offerto dai dialoghi fra Don Ferrante e il Signor Lucio, nel capitolo terzo del tomo quarto, che registrano la presenza di una «signora» indotta a chiedere se «son cose che le donne possano intendere» o imbarazzata da una enigmatica citazione latina («O poveretti noi! - disse una signora, e rivolta al suo vicino chiese che cosa volesse dire quel latino»), non bisogna neanche dimenticare la postilla sul «bel sesso» in calce alla storia di Geltrude («Ma tutte queste quistioni di paragone tra l'un sesso e l'altro non saranno mai messe in chiaro, e né pure ben poste fin che gli uomini soli ne tratteranno ex professo negli scritti: giacché essi peccano tutti verso le donne o di galanteria adulatoria, o di ostilità grossolana») e tanto meno la digressione sull'amore, al principio del tomo secondo, che accomuna di nuovo l'idea del romanzo e la figura della donna, sia pure come una «vergine non più acerba» e a fianco, per giunta, di «un giovane prete». Qui il moralismo esclude la galanteria anche nelle sue forme più mediocri e parla in nome di una coscienza cristiana che ha letto Bossuet, Nicole e Rousseau («Une honnête fille ne lit point de livres d'amour»), incontrandosi poi con la Staël dell'Essai sur les fictions alla scoperta di un romanzo che in luogo dell'amore abbia «pour objet toute autre

passion des hommes», condividendone la tesi romantica, quale può enunciare il *De l'Allemagne*, secondo cui «l'inspiration d'un roman consiste dans les sentimens qu'il inspire». Solo che ai lettori da salotto o da casa borghese si sono aggiunti ora quelli da parrocchia di campagna, da «fiera» contadina.

Ad ogni modo non si può poi negare che esista un rapporto diretto fra le riflessioni introduttive del tomo secondo intorno ai «sentimenti dei quali il mondo ha bisogno, e che uno scrittore secondo le sue forze può diffondere un po' più negli animi: come sarebbe la commiserazione, l'affetto al prossimo, la dolcezza, l'indulgenza, il sacrificio di se stesso», e quanto afferma il regista del prologo generale allorché, nel chiudere il suo discorso col pubblico, deve anche alludere a una poetica del romanzo avversa all'«esprit romanesque» e fondata invece sull'equilibrio di ragione ed eloquenza, che ha per fine il promuovere qualche «idea» «sui mali dell'umanità, e sui mezzi ai quali ognuno può facilmente arrivare per diminuirli e in sé e negli altri», l'ispirare «un sentimento di avversione al male di ogni genere, di simpatia e di rispetto per tutto ciò che è pio, nobile, umano, giusto». Ma dietro questi enunciati si ricupera a sua volta il Manzoni saggista della *Morale cattolica* o della *Lettre à M. Chauvet*, tanto è vero che appartiene alla prima una proposizione come «accrescere il bene morale e diminuire il male» mentre si ricava dalla seconda la serie antologica «une aversion salutaire pour les passions qui entraînent à commettre le mal», «l'idéal de justice et de bonté que chacune porte en elle», «les cordes du cœur humain les plus graves et les plus morales», «ce besoin de bienveillance et de justice», che trova più di una corrispondenza negli ultimi paragrafi dell'introduzione narrativa. E il fenomeno di trapianto o di autocitazione si amplia ulteriormente non appena si retrocede al cliché giocoso delle signore che «chiudono il libro, lo ripongono, senza gettarlo con rabbia, e non vi pensano più», variante di un «essi possono al primo momento che la noja lor paja un po' troppo forte, chiudere il libro, e gittarlo», che si reperisce nell'abbozzo delle notizie storiche per il primissimo Adelchi, o ci si ferma alla nozione acutissima di un pubblico di «lettori e non lettori» («quelle rignigliaja di lettori e di non lettori i quali per opporsi a ogni sorta d'invasioni letterarie si occupano a dar se non altro molti disgusti a coloro che tentano d'introdurre qualche novità») già introdotta in un frammento relativo alla seconda parte della *Morale cattolica* («Ora v'hanno dei tempi in cui i lettori, e quelli che giudicano senza leggere hanno una disposizione a schernire tutto ciò che ha l'aria di nuovo»), per non parlare poi della formula interna «tentano d'introdurre qual-

che novità», che traduce e adatta la frase dello Chauvet, nella Lettre, del «projet d'introduire une pareille innovation en Italie». Anche la definizione del genere romanzesco come di «una esposizione di costumi veri e reali per mezzo di fatti inventati», in contrappunto comico con la struttura incorruttibile del poema epico, non è altro che l'analogo abbreviato della Lettre, dove «modèles de vérité poétique» sono detti i romanzi «dont les auteurs, après avoir conçu, d'une manière précise et sûre, des caractères et des mœurs, ont inventé des actions et des situations conformes à celles qui ont lieu dans la vie réelle, pour amener le développement de ces caractères et de ces mœurs» e dove si riconosce lecito «imaginer même des faits là où l'histoire ne donne que des indications, inventer à besoin des personnages pour représenter les mœurs connues d'une époque». Non per nulla poi il narratore erudito del Fermo e Lucia discorre dei «dubbi» che possono venire ai lettori, privati del manoscritto originario, «dal non trovare verità nel costume, nei fatti, e nei caratteri del tempo rappresentato». A scrutare dunque più da vicino il personaggio dell'introduzione che dice io o che si presenta in terza persona come l'«editore» del testo secentesco, portavoce o double del Manzoni, il quale lo regola poi a proprio piacimento in vista di una convenzione narrativa che prevede un racconto sul racconto, sembra oramai chiaro che la sua figura e il suo atteggiamento siano costruiti sull'archetipo dell'uomo di lettere del «Conciliatore», mediato o integrato dal moralista della Morale cattolica, dal critico della Lettre e dallo storico di Adelchi, che si subordinano, oggettivandosi, al ruolo di un romanziere enciclopedico ancora incerto sul proprio destino ma deciso a non rinunciare a nessuna ipotesi e a trarre partito da ogni esperienza per conquistarsi un'identità, per individuarsi in un sottile esercizio di sdoppiamento. Allorché il Manzoni deve fornire la sua prima immagine riflessa di narratore, a cui manca un supporto tanto linguistico quanto tecnico, l'unica soluzione possibile, per chi come lui è quasi ossessionato dall'esigenza della concretezza, della precisa collocazione storica, risulta quella di recuperare il momento saggistico e antilirico della propria scrittura e di collegarlo al sistema ideologico del «Conciliatore», dove il dialogo libero e spregiudicato con un pubblico nuovo, anche se ipotetico, porta naturalmente al romanzo e si richiama di continuo alla lezione europea di Cervantes, Swift, Defoe, Fielding, Rausseau, Goethe, Laclot, Madame de Staël, e persino Sade, facendo così della narrativa la chiave di volta, la forza portante di una letteratura davvero moderna, tale da «svolgere filosoficamente le fila delle nostre presenti passioni e de' nostri costumi». Per quanto in modo confuso e approssimativo, il

«Conciliatore» tenta una prima apertura verso la grande prosa romanzesca perché intuisce, sebbene non vi sia nessuno che possa dirlo come lo Schlegel, che il romanzo è un genere che comprende in se stesso tutte le innovazioni della poesia non tollerate dal vecchio ordine letterario e che ogni rinnovamento dipende in fondo dalla sua esistenza, dalla sua possibilità strutturale di porre in stretto rapporto letteratura e società al di fuori di gerarchie prestabilite, di modelli normativi di rappresentazione. E su questa strada, arrivando al romanzo per coerente sviluppo della propria prassi drammatica, ma con il rischio di una regressione stilistica e con una spinta polemica che non risparmia neppure se stesso in quanto deve diffidare del suo linguaggio lirico e celebrativo, sotto la maschera del narratore che commenta un manoscritto del passato il Manzoni radicalizza la contrapposizione romantica tra una vecchia e una nuova letteratura mentre inserisce sin dall'inizio, fingendo di capovolgerne il senso, un discorso critico che è come l'autocoscienza del romanzo, il segno del suo distacco dalla tradizione o del suo diritto di ridiscuterla alla luce di una modernità da cui discende anche la categoria del romanzesco prosaico, del realismo storico. Così, all'interno della stessa introduzione, può riflettersi come oggetto del colloquio fra l'editore e il suo pubblico il processo che investe la genesi profonda del Fermo e Lucia nelle sue grandi scelte culturali; né c'è da stupirsi poi se l'enunciato che vi corrisponde si modula sulla doppia cadenza di un'antitesi travestita, con l'eco obliqua ma pungente della «Biblioteca Italiana»: «Che se nel secolo susseguente tutto si alterò, almeno almeno la corruttela non era straniera, era un lusso un abuso delle ricchezze patrie, una sazietà del bello, almeno almeno non si leggevano ancora libri francesi, perché la Francia non aveva avuto ancora quegli insigni scrittori che per disgrazia delle lettere ebbe dappoi».

Certo, la voce ironica del narratore, con i suoi registri duplici, placidi e insidiosi, conta di più, alla fine, del messaggio che trasmette, ma il confronto fra la cultura italiana e quella francese nasce dall'intimo del Manzoni storico e moralista, come sa bene il lettore della Morale cattolica, così pronta all'ammirazione per gli «scrittori» di Francia e la loro «ragionata eloquenza», e come attesta soprattutto lo straordinario frammento della seconda parte, dedicato a Montesquieu e Vico e al problema del «pubblico leggente».

Lo apre una premessa quanto mai sintomatica, a cui s'è già fatto riferimento più indietro, sulle resistenze che incontrano al loro sorgere le «idee» nuove: «...v'hanno dei tempi in cui i lettori, e quelli che giudicano senza leggere, hanno una disposizione a schernire tutto ciò

che ha l'aria di nuovo. Se uno mette in campo una idea di rapporto fra due idee, fra le quali nessuno fino allora abbia ammesso un legame, le risa sono universali, clamorose, soffocanti, rinascenti:

si ripete la formola del raziocinio di quel pover'uomo, ed essa stessa è la sua propria confutazione, e un ridicolo. Guai allora a quello scritto, a quella idea contro la quale si è pronunziata la parola paradossoso. Confessiamo pure che in tali circostanze ci vorrebbe per coltivare le scienze morali una vocazione prepotente, la quale è oltremodo rara». Ancora al di qua dell'ironia e della satira, di cui anzi vengono messi a nudo, in un certo senso, i meccanismi di difesa e d'aggressione, l'analisi punta subito, senza escludere forse un riflesso autobiografico, sull'immagine dell'«uomo che cammina solo, o quasi solo» nelle «cose intellettuali» e «ha bisogno di una voce esteriore, la quale lo rassicuri confermando la fede ch'egli ha data ad alcune idee, che ne rettifichi altre, che accresca, e avvicini al compimento ciò ch'egli ha incominciato». Siccome la cultura e la letteratura ubbidiscono alle leggi dei rapporti e delle istituzioni sociali, la solitudine di uno scrittore dipende sempre da uno squilibrio strutturale, quando accade che non esista intorno a lui una società omogenea in grado di dialogare con la sua opera, di riprenderne, discuterne e approfondirne il movimento di idee. E questo appare chiarissimo, pensa sempre il Manzoni, se si confrontano due pensatori come Vico e Montesquieu, i quali, nonostante le analogie che li avvicinano, risultano profondamente diversi proprio in ragione del contesto intellettuale in cui operano e dello «stato» delle «due letterature» che rappresentano.

EZIO RAIMONDI

da *Il romanzo senza idillio* Torino, Einaudi, 1974, pp. 125-135

«Fermo e Lucia»

Questo mondo storico rappresentato in un romanzo come *Fermo e Lucia* con una rete di polemiche, di interessi e di motivi intellettuali, e non soltanto astrattamente intellettuali, non è stato tuttavia un mondo puramente intenzionale, modificatosi nella realtà dell'arte, ma è stato invece un mondo diverso, per certi aspetti, rispetto a quello dei *Promessi Sposi*.

In questo senso il Manzoni proseguiva sulla sua linea d'interessi intellettuali e morali, in modo che *Fermo e Lucia* si pone come un'opera di fantasia tra il *Discorso*, la *Morale cattolica* e la contemporanea *Appendice storica* su la colonna infame, tre opere tessute di polemica religiosa e di polemica civile, con un presupposto ideale di un umano costume ragionevole. Questo interesse così appassionato, questo bisogno di scrivere per combattere l'errore diventa in Manzoni già in molti punti di questi saggi movimento di fantasia.

Nel confronto coi tempi tuttavia lo scrittore adopera come termine di paragone non la virtù religiosa in se stessa, una maggiore religiosità, quanto piuttosto un ideale di costume civile più ragionevole, meno feroce soprattutto nei rapporti sociali. La polemica recente contro gli storici che avevano esaltato la civiltà longobardica, civiltà feudale e cavalleresca, continua il suo slancio in un'opera che si volge contro un'altra civiltà anch'essa di tipo feudale.

Per poter condurre questa polemica il Manzoni presuppone che nel Seicento ci sia una diversa direzione nella chiesa e nello stato, che i difetti di quella società non siano necessariamente connessi con la chiesa e con gli errori della chiesa: è un secolo dove la morale cattolica, quella che egli difende contro il Sismondi, viene seguita meno che in altri secoli, un secolo anzi anticristiano. Questa polemica lievita talvolta come sdegno, come insofferenza profonda, necessaria per la creazione di alcuni personaggi, elemento della struttura morale e in-

sieme narrativa.

In questo senso punto centrale dell'opera, pel rapporto tra idee, azioni, sentimenti e passioni, è la lunga discussione sugli errori di quella generazione: "Quando ora si considera quali cose fossero a quei tempi tenute generalmente per vere, con che fronte sicure sostenute, e predicate, con che fiducia applicate ai casi, e alle deliberazioni della vita, si prova facilmente per gli uomini di quella generazione una compassione mista di sprezzo e di rabbia, e una certa compiacenza di noi stessi.

Il vizio e la colpa sono sempre sentiti in confronto alla società, sono o errori del secolo, o la conseguenza e lo sviluppo di questi errori. I personaggi come il Cardinal Federigo o padre Cristoforo sono virtuosi attraverso uno sforzo e una lotta contro i loro tempi, mentre Fermo e Lucia non sono contrapposti, nella loro virtù, al loro tempo, nè a contemporanei personaggi della loro condizione.

La trama del romanzo, sin dal suo formarsi e maturarsi, si configurava come un racconto storico con una linea che soltanto i tempi, quei tempi potevano far svolgere in quella direzione. Dalle grida proclamate in quel modo e in quel modo non applicate, dal puntiglio d'onore, che è un elemento così importante della passione di Don Rodrigo, alla colpa di una strana monaca come Geltrude - strana per i tempi del Manzoni, ma molto meno per il Seicento -, da un personaggio come il Conte del Sagrato e quello stesso del Cardinal Federigo Borromeo, dalle idee sulla carestia a quelle sulla peste e sugli untori, tutto esiste non solo nel giudizio intellettuale e morale, ma anche nel procedimento narrativo, in quanto assume un rilievo di contrapposizione.

Nei Promessi Sposi vi è un confronto tra relativo e assoluto, tra gli errori degli uomini e le verità della ragione e della fede unite insieme ed espresse entrambe nel controllo e nello specchio della visione razionale e religiosa dell'autore. In Fermo e Lucia questo controllo, questo confronto, si misurano piuttosto con un'epoca esplicitamente determinate, cioè quella contemporanea al Manzoni, epoca di ragione e di fiducia nella ragione. Vi sono dei momenti, come quelli importanti e risolutivi della carestia, della peste e degli untori, dove il Manzoni ha bisogno di una teoria dell'errore non soltanto in sede teorica e dimostrativa, ma anche per guardare e inquadrare i personaggi e per muovere il racconto.

CLAUDIO VARESE

da Fermo e Lucia, un'esperienza manzoniana interrotta Firenze, La Nuova Italia, 1964, pp. 102-104

La struttura dei «Promessi Sposi»

Un primo sguardo al sistema strutturale dei Promessi Sposi ci avverte che si tratta d'un mondo espressivo organizzato dall'intreccio dialettico di due direzioni fondamentali: un realismo narrativo accanitamente perseguito in funzione d'un ideale di coerente oggettività, e insieme una costante massiccia e capillare presenza del narratore, dell'io-regista e angolatore focale della vicenda; il cui compito massimo e la cui costitutiva ambizione sembrano tuttavia consistere nel rendere quanto più possibile impersonale, interno ai fatti e alle situazioni, il senso sapiente che li governa, nel celare e incorporare il giudizio, la prospettiva, nel livello immediato dell'azione, nella varietà fattuale e nell'autonoma sintassi della vicenda.

Della direzione diciamo ascendente di questo processo formativo cioè della invisibile esorcizzazione idealistica del reale, integrato appunto sistematicamente da una verità che lo sovrasta e lo giudica la critica manzoniana-più o meno consapevolmente-ha fornito descrizioni assai fini; mentre, per quanto riguarda l'altra direzione fondamentale, basterà ricordare la capostipite intuizione del De Sanctis, quando, per definire il realismo del grande romanzo, parlava appunto di misura dell'ideale, di funzione umanizzante dell'ironia.

Tuttavia il centro unitario ed organico del sistema espressivo dei Promessi Sposi è nella dialettica tra le due operazioni, nella regia onnipresente che le collega e le misura in straordinaria armonia: e che, nel momento stesso in cui s'impegna a giudicare e integrare la realtà, riesce a rituffare e frantumare il giudizio negli stessi elementi strutturali della rappresentazione, a inglobare dunque il processo astrattivo e compensatorio dell'ideale in una delicata scelta di mediazioni oggettive, di figurazioni autonome. Le idee calme e grandi son lì, nel corso medesimo dei fatti, si sprigionano naturalmente da questi, come se questi le contenessero e le rivelassero automaticamente,

nel loro oggettivo disporsi e confrontarsi. La realtà è, sì, portata a Dio, ma Dio sta a sua volta nella realtà medesima: ed ogni conto sembra tornare senza che lo scrittore mostri di averlo addomesticato ideologicamente, di averlo corretto in flagrante. Una trasformazione del mondo rappresentata come realtà del mondo, una deontologia e una speranza in figura di ontologia e di certezza: questo risultato, ambiguo ed aperto, è veramente il senso profondo ed organico dei Promessi Sposi.

Senonché, a intendere il significato di tutto questo nella storia integrale del Manzoni, non basta, crediamo, limitarsi a descrivere tale complessa regia, e sorprendere nelle sue definitive valenze questo modo di organizzare in un sistema di segni una precisa visione del mondo. Se, in ordine all'arte del Manzoni, quel sistema ci appare un risultato concluso, in realtà esso è il risultato di una ricerca orientata e complessa: e pertanto solo dalla identificazione del suo fieri, dalla illuminazione cioè di un processo di intenzioni strutturali e di scelte «formali», quel sistema può rivelare interamente la direzione e la realtà attiva dei suoi significati. Una intima legge di necessità governa ed orienta il fare artistico manzoniano dalle tragedie al romanzo, e, ancor più direttamente e intenzionalmente, dall'abbozzo al romanzo, una necessità non generica ed ovvia, ma concretissima e tutta manzoniana: riconoscibile, come nell'aperta intenzione della sua poetica storica, così nel capillare assiduo travaglio che ne tenta l'attuazione, che sempre più ne sperimenta l'integrale verifica. Ed è questa necessità a determinare la profonda conversione strutturale che rinnova l'infuocata materia del Fermo e Lucia nella pacificata sostanza dei Promessi sposi, condizionando il progresso della ventisettema nei diversi livelli del suo organismo «formale»: nel passaggio da una lingua approssimativa ed eterogenea ad una lingua intensa e unitaria, che, istituzionalmente convenzionale, si ricolma poi ben più concretamente di virtù realistica nella dinamica funzionalità dello stile, della concertazione sintattica, della orchestrazione organica dei piani del racconto; e, a livelli più complessi, nella diversa misura e destinazione degli interventi extranarrativi (soppressione delle parti moralistiche e interrutive, maggior ricorso all'anonimo), nei tagli e nelle sospensioni degli episodi e dei capitoli, nella risolta organicità degli sfondi storici con le vicende «private», nella costruzione più motivata e coerente dei personaggi e delle loro azioni, nella maggior interiorità delle «cause» narrative, delle sfumature psicologiche e dei contrasti morali.

Il rapporto, insomma, tra il Fermo e i Promessi Sposi del 1827 è del tutto analogo al rapporto tra una sceneggiatura provvisoria ed una

definitiva regia, tra un canovaccio che tutto accoglie e un controllato montaggio, una vigile scelta formale.

Senonché, come insufficiente e parziale ci sembrava un esame rivolto a descrivere il sistema strutturale del romanzo senza preoccupazioni di carattere genetico, altrettanto insufficiente, e illusoriamente diacronico, ci sembrerebbe un esame che si fermasse a puntualizzarne, in sede psicologica o stilistica che sia, il progresso artistico e l'affinamento espressivo. Si tratta certamente di un processo di illimpidimento e di ascesa dell'ispirazione: ma d'un processo la cui ragione direttiva non fu già un astratto ideale di bellezza, bensì una precisa e concretamente orientata volontà di poetica. Si tratta di una ricerca che oggettivamente realizza un progresso estetico, ma che non può spiegarsi, e caratterizzarsi criticamente, come pura ricerca di maggiore espressività, quando non si liberi questa parola dalla sua neutralità e non la si ricolmi di significati storicamente manzoniani. Quel travaglio di correzione fu certamente una complessa scelta formale: ma proprio in quanto condotta in funzione di un ideale di «forma» artistica, che per Manzoni nasceva, e sempre più si maturava, come mediazione operativa di un ideale più generale, d'una visione del mondo e d'un programma organico di ricerca.

La forma tragica aveva disilluso la poetica storica del Manzoni: reprecipitando, ad onta d'ogni paziente e progressiva riforma, nel «romanzesco» di Adelchi quell'inesausto bisogno di ragione e di verità. E da quel fallimento drammaticamente sorgeva l'esigenza e il recupero d'una «forma» nuova, che insieme accogliesse i fatti e le loro ragioni, e rendesse possibile l'oggettiva autonomia del loro integrarsi e dialettico illuminarsi. Sicché, dopo la faute di Adelchi, Fermo e Lucia rappresenta questo entusiastico rinnovato tuffo nella storia, quest'ansia di libertà nel reale, questa violenta passione di fatti, di fonti vere; e, insieme, questa praticamente illimitata possibilità di commento, di integrazione morale e di esplicita demistificazione. Proprio il grande spazio strutturale della forma narrativa consente una accumulazione grandiosa, oggettivamente eloquente, di dati reali ed episodi storici, e, insieme, il massimo impiego esplicito di quello strumento di giudizio, di quell'intervento diretto dello scrittore. Male e bene, caduta e riscatto, sono lì a fronteggiarsi in misure massicce, realizzando, in tale compensazione provvisoria di opposti, una prima rudimentale dialettica tra ideale e reale. L'ambigua, passionale ed anarchica, libertà strutturale del Fermo è un getto continuo, che investe tutto e tutto accoglie del materiale storico di cui dispone: materia grezza che si infittisce senza un interno equilibrio, e appena ingenuamente presu-

me di bilanciarsi polarizzandosi antagonisticamente attorno a fatalismi analoghi ed opposti, a misure estreme e irrelate di cronaca pessimistica e di mitologica catarsi, nell'alveo d'uno storicismo crudo e meccanico o di un moralismo violento e sopraffattore. Sulla resistenza irredimibile del male, romanzescamente accolto dalle fonti tradizionali (basti pensare alla Signora di Monza e al Conte del Sagrato), si sovrappone l'altro determinismo del bene (il trionfo della purezza cristiana in Federigo e in Cristoforo), anch'esso romanzescamente schematizzato sull'aneddotica esemplare delle fonti religiose (com'è stato abbondantemente mostrato, soprattutto Bossuet e Massillon). E' l'estrema libertà della forma aperta, che invocherà poi una sua interna regolamentazione «formale»: quando di questa parola si cerchino i significati intenzionali, le articolazioni in fieri di quel programma di rivelazione morale della storia e di cattura conoscitiva della realtà.

In questo senso appunto i Promessi Sposi rappresentano la correzione dell'abbozzo: perché realizzano un complesso di scelte e una organica sistemazione della materia grezza già registrata e provvisoriamente sistemata nel canovaccio del Fermo; e definitivamente attuano quella epicizzazione della realtà storica e quella realistica oggettivazione dell'ideale evangelico che erano il dover-essere della poesia manzoniana, e, più immediatamente, l'ideale rappresentativo in funzione del quale Manzoni aveva ripudiato il genere tragico. Dopo lo «scoppio» della vecchia forma nella struttura aperta e «irregolare» dell'abbozzato romanzo, i Promessi Sposi segnano il ritrovamento della forma nuova: quella necessaria alla volontà poetica del Manzoni, all'intenzione di «sliricarsi», all'ambiguo ideale storiografico-moralistico, all'effettivo operare «epico» della ispirazione manzoniana. Il loro centro sistematico è nell'attuazione di una onnipotente regia, oggettivamente riuscita alla costruzione di una ragionevolezza interna dell'azione (nel suo coerente ascendere dalla irrazionalità del reale alla provvidenzialità dell'ideale realizzato), e tuttavia intenzionalmente perseguita come strumento di recupero della razionalità obbiettiva dell'azione (scoperta, cioè, del ritmo provvidenziale della storia). La loro novità e il loro progresso sono nella messa in opera e nella prodigiosa organizzazione di strumenti più ambiguamente dialettici, più oggettivamente occultanti; nel continuo sistematico processo di straniamento della realtà (giudizio e angolazione metafisica), tuttavia perfettamente oggettivato e realisticamente ridotto perché perpetrato da un io lirico e morale che a sua volta sistematicamente scompare, autostraniandosi, nella autonomia strutturale dell'azione; nella fatica, dunque, di misurazione interattiva che lega la storia degli uomini all'epifania della Provvidenza, sino a far sì che l'una appaia contenere

in sé l'altra, come suo senso e ratio immanente, come sua intrinseca norma e principio di autonoma spiegazione.

Ogni pur minimo segno del sistema strutturale dei Promessi Sposi concorre pertanto, come vedremo, ad una rappresentazione estremamente aderente alla storia oggettiva (l'epoca, i costumi, l'invenzione estremamente concorde alla verità, anzi costruita su pezze d'appoggio documentarie; tanto da apparire necessaria appunto e soltanto, come voleva la poetica della Lettre, ad un maggior rilievo della storia stessa), e insieme estremamente «montata», condotta su un piano di costruita e preordinata provvidenzialità. Tutto il male e l'irrazionale vi appaiono straniati, idealisticamente corretti e razionalmente destinati; ma sempre dall'interno delle azioni, delle motivazioni oggettive, della psicologia autonoma dei personaggi. Tutto credibile, e, insieme, capillarmente tendenzioso: sembra davvero uno sviluppo autonomo, aperto a infinite soluzioni, ma poi concluso nell'unica coerente e possibile. E' un determinismo esterno, metafisico, che Manzoni ha saputo rappresentare come interno, storicamente prodotto dalla razionalità ineccepibile di quelle azioni e di quei personaggi. Perché come tale lo credeva e lo voleva possibile: e credeva di attuarlo attraverso una totale e implacabile eliminazione del romanzesco, dell'imprevisto, del causale, del finalistico e dell'immediatamente esemplare e tipologico, dell'orribile senza luce e della purezza senza umanità, del male puro e del bene esclusivo.

All'interno d'una vivissima e sovrabbondante materia, disponibile a tutte le utilizzazioni e già utilizzata in direzioni disperate e talora incoerenti, la conversione sistematica da cui nasce la ventisettana procede a realizzare una sorprendente misura di epicità oggettiva, il risultato di una massima interiorizzazione fenomenologica della logica provvidenziale: esorcizzando senza remissione tutto il repertorio dell'interessante tradizionale, classicistico, secentesco, e altresì romantico; tutta la drammaticità plateale del gusto romanzesco, tutto il fatale e il catartico ch'erano i topoi delle religioni letterarie e delle mitologie tradizionali, e che tornavano ad esserlo, mutatis mutandis, nella mitologia romantica; e attuando invece, nell'ambigua organicità che solo l'arte poteva concedere, il sogno di una religione razionalizzante, di una storia cristianizzata di una umanità protetta e riscattata dalla morale del Vangelo.

ARCANGELO LEONE DE CASTRIS
da L'impegno del Manzoni Firenze, Sansoni, 1965

Gli “umili” nel Manzoni

Tra il Manzoni e gli “umili” c’è distacco sentimentale: gli umili sono per il Manzoni un “problema di storiografia”, un problema teorico che egli crede di poter risolvere col “romanzo storico” col “verosimile” del romanzo storico. Perciò gli “umili” sono spesso presentati come “macchiette” popolari, con bonarietà ironica, ma ironica. E il Manzoni è troppo cattolico per pensare che la voce del popolo sia la voce di Dio: tra il popolo e Dio c’è la Chiesa, e Dio non s’incarna nel popolo, ma nella Chiesa. Che Dio s’incarni nel popolo può crederlo il Tolstòj, non il Manzoni. Certo questo atteggiamento del Manzoni è sentito dal popolo e perciò i Promessi sposi non sono mai stati popolari: sentimentalmente il popolo sentiva il Manzoni lontano da sè e il suo libro come un libro di devozione, non come un’epopea popolare.

Bisogna [...] notare che nei Promessi sposi non c’è popolano che non sia “preso in giro” e canzonato: da don Abbondio a fra Galdino, al sarto, a Gervasio, ad Agnese, a Perpetua, a Renzo, alla stessa Lucia: essi sono rappresentati come gente meschina, angusta, senza vita interiore. Vita interiore hanno solo i signori: fra Cristoforo, il Borromeo, l’Innominato, lo stesso don Rodrigo.

Perpetua, secondo don Abbondio, aveva detto presso a poco ciò che disse poi il Borromeo, ma intanto si tratta di quistioni pratiche e poi è notevole come lo spunto sia oggetto di comicità. Così il fatto che il parere di Renzo sul valore del voto di verginità di Lucia coincida esteriormente col parere di padre Cristoforo. L’importanza che ha la frase di Lucia nel turbare la coscienza dell’Innominato e nel secondarne la crisi morale è di carattere non illuminante e folgorante come è l’apporto del popolo, sorgente di vita morale e religiosa, nel Tolstòj, ma meccanico e di carattere “sillogistico”.

ANTONIO GRAMSCI da Letteratura e vita nazionale Torino, Einaudi, 1954, pp. 75-77

Il dolore nei «Promessi sposi»

Quando il Manzoni ritrae il dolore, senti nella sua pittura non so che di meditativo e di pietoso che diffonde intorno alle sue parole una melanconica austerità religiosa. Non si sofferma: il suo sospiro fugace è l'espressione d'un'anima che sa che la vita è un esercizio di dolori ma che ogni angoscia terrena è misurata dal tempo. Le sue rassegnate contemplazioni dei tormenti umani sottintendon sempre la certezza del coro di Ermengarda:

Fuori della vita è il termine
Del lungo tuo martir.

Egli ha un'inesauribile sapienza delle nostre sventure: le pagine sulle molteplici miserie della carestia ne racchiudono forse la parte maggiore. Sono in una evidenza rapida, piene di espressioni stringenti dove balena di quanto in quanto un sorriso senz'allegrezza, come un amaro senso delle stranezze delle sorti umane. Tutte le gradazioni di quelle sofferenze, più le morali che le fisiche, sono segnate con una precisione intima, come se il Manzoni le patisse lui stesso e ne provasse la triste diversità. La fermezza dei tratti lascia un senso di religioso raccoglimento; la pietà umana, non è mai disgiunta dalla misura che la fede dà ad ogni sentimento. Non c'è particolare fermato dallo sguardo, che non risuoni nel cuore e non si atteggi in linee meste e meditative. Non si saprebbe trovare altre pagine che dessero, con uguale scarsezza di riflessioni dolorose, un uguale senso di chi ha visto miserie innumerevoli, tutte diverse e tutte ugualmente terribili, e perciò non può fermarsi a lungo su nessuna; ma ha l'animo colorato di quello spettacolo e ne ha la mestizia della voce; e le numerava con una tristezza spenta, che rifugge dai particolari, perché il significato è solo in quella quantità di miseria, in quell'estremo che si ravvisa

non in questa o quella sventura ma in tutte. La tinta è un grigio uniforme, che stringe il cuore e tiene lo spirito in una fissità dolorosa, in uno sgomento dietro il quale non ci può essere che il pensiero di Dio.

Quello stesso che finora l'ha negato, è dominato da un'umiltà nuova, soggiogato da qualcosa che gli sta sopra e che egli ignora. I bravi "domati dalla fame, non gareggiando con gli altri che di preghiere, spauriti, incantati, si strascinaran per le strade che avevano per tanto tempo passeggiato a testa alta, con sguardo sospettoso e feroce, vestiti di livree ricche e bizzarre, con gran penne, guarniti di ricche armi, atillati, profumati; e parevano umilmente la mano, che tante volte avevano alzata insolente a minacciare, o traditrice a ferire". Forse in tutto il quadro non c'è nulla di più evangelico e di più profondo che questa misurata contrapposizione delle due vite, da cui scaturisce la certezza d'una giustizia che non manca mai. E' quella stessa meditazione cristiana sui rivolgimenti provvidenziali della sorte umana, da cui nascono lo splendore e la rovina di Napoleone, l'ebbrezza e lo squallore d'Ermengarda, la prepotenza e l'impotenza di don Rodrigo:

Ben talor nel superbo viaggio...

La persona, l'ambiente, le linee cambiano: la fonte vitale della loro poesia è unica.

Alla fame si aggiunge la peste. Renzo torna verso casa sua: om'è reso lo scoramento senza parole e senza pianto, che incute la vista d'un paese un tempo tranquillo e fiorente, ora taciturno, sparso di miserie e di lutti! Non c'è la commiserazione, ma quella stanchezza, quell'abbattimento che non cerca nemmeno più uno sfogo, che non è nemmeno più rassegnazione, ma immobilità intontita sotto la percossa. S'indovina nel modo di disegnare del Manzoni la commozione chiusa, lo stupore che la sventura possa giungere a tanto. Le linee sono rigide, scarne, e spirano esse stesse - con la loro precisione severa - lo squallore della scena. Tonio è reso dalla peste così simile al fratello scimunito, da poter essere scambiato con lui; in questo solo particolare è tutta la sua miseria: soffusa della comicità lontana e malinconica di Gervaso saltellante stupidamente nella buia stanza di don Abbondio. Incantato dalla malattia, ripete meccanicamente quell'unica frase "A chi la tocca, la tocca", che è l'unico resto di pensiero che gli abbia lasciato la peste. La sua coscienza è tutta in queste sei parole, dove risuona come in un immenso vuoto la devastazione dell'immane sventura. Dopo averle pronunciate, rimane con la bocca aperta, come ripetendole dentro di sé - senza suono - in una fissità di ebete. Tonio

non è più che la preda abbandonata dalla peste. La comicità di Gervaso muore nell'incantato squallore di Tonio: il ritratto di quest'inebetito è una delle più alte fantasie manzoniane.

L'effetto che produce quella frase, è sobrio: Renzo "seguitò la sua strada, più contristato": e basta; è il solito raccoglimento del Manzoni.

La costernazione è il tono continuo di queste pagine dove passano, con una sobrietà immortale, i dolori di tutto un popolo...Poi Renzo va a Milano: dovunque ci sono i segni del flagello: il cielo stesso e il paesaggio si direbbero contagiati dalla peste.

"Il tempo era chiuso, l'aria pesante, il cielo velato per tutto da una nuvola o da un nebbione uguale, inerte, che pareva negare il sole, senza prometter la pioggia...". Il periodo è smorto, costernato; nel cielo, nel paesaggio, in ogni oggetto, in ogni uomo la calamità ha impresso il suo segno. Procedendo se ne vede l'opera sempre più frequente e più vasta: coglie fulminea la vita in moto, stanca la volontà, diffonde un'intima sfiducia su ogni rimedio umano, spegne la pietà delle moltitudini, accende e moltiplica la compassione operosa delle anime eroiche.

In piazza San Marco sfila davanti a Renzo una serie interminabile di carri di morti, guidati dai monatti. Da qui alla fine del capitolo è un intrecciarsi, un mescolarsi confuso e grandioso di ombre brutali e di luminosità divine, un alternarsi e affrontarsi delle sublimità e delle nefandezze della vita, dorninato da uno spirito a cui nulla sfugge nella sua considerazione di questi nostro breve passaggio.

Urla violente, sospiri d'agonia, volti ghignanti, sguardi di carità angosciata, orge, morti, disfacimenti, il paradiso e l'inferno dell'anima ondeggiavano mossi da una sferza che sembra crudele ma negli spettacoli, negli atti, nei sensi che desta, si rivela animata da un'incommensurabile sapienza. Ogni volta che riappaiono i monatti, il quadro si fa bestiale: sotto la tremenda tempesta la compassione più comune ed elementare è sommersa da una brutalità che arresta il pensiero del Manzoni sulle spaventose capacità nascoste della nostra anima. In quei momenti il mondo sembra trasfigurato in un deserto di belve scatenate.

"L'insister e l'imperversar del disastro aveva insalvatichiti gli animi, e fatto dimenticare ogni cura di pietà, ogni riguardo sociale": ma d'altro canto "ne' pubblici infortuni, e nelle lunghe perturbazioni di quel qual si sia ordine consueto, si vede" anche "sempre un aumento, una sublimazione di virtù", per quanto d'ordinario molto più scarsa. I capitoli sulla peste sono tutti governati da questa duplice riflessione, che trova la sua forma più efficace nelle pagine che ho accennato. Nel

pietossissimo quadro la cosa più pietosa è l'oblio della carità, più pietosa delle morti stesse improvvise e innumerevoli. Prima che compaiono i carri, si sente "un rumor di ruote e di cavalli", e un "accompagnamento d'urli"; quando ci passano dinanzi, la sensazione preannunciata si precisa: i carri, trascinati a stento, come carichi di pietre, in mezzo a un frastuono di fruste e di bestemmie, portano un peso terribile: la descrizione suggella la scena con un lagrimoso e vereocondo orrore. Fra lo scempio bestiale, miserando, quasi inevitabile, palpita la divina pietà del poeta: "Eran que' cadaveri, la più parte ignudi, alcuni mal involtati in qualche cencio, ammonticchiati, intrecciati insieme, come un gruppo di serpi che lentamente si svolgono al tepore della primarera; ché, a ogni intoppo, a ogni scossa, si vedevan que' mucchi funesti tremolare e scompaginarsi bruttamente e ciondolar teste, e chiome verginali arrovesciarsi, e braccia svincolarsi, e batter sulle rote, mostrando all'occhio già inoridito come un tale spettacolo poteva divenir più doloroso e più sconcio".

Il realismo tragico è come sollevato dal candore d'una fantasia che non si offusca nemmeno dinanzi agli spettacoli più atroci ma indietreggia come offesa nel suo pudore. La descrizione orrenda è sparsa di palpiti soavi; le scosse del carro che imprimono ai corpi un movimento abbandonato e disfatto, mettendo in macabro rilievo lo scompaginarsi dell'armoniosa figura umana, danno alle parole del poeta meditabondo una pensosità religiosa. Il problema della morte che fa scempio della compagine umana, il mistero di questo trapasso che sembra una dissoluzione, si affaccia dietro la descrizione stupenda e ne è l'anima stessa. Lo spirito si arretra con uno spasimo davanti a quei corpi che ora incutono il ribrezzo d'un mucchio di serpi, si allontana tristemente dalle chiome verginali arrovesciate che diffondono sulle membra ciondolanti la loro luce malinconica e dolce.

Renzo s'è fermato sull'angolo della piazza, "e prega intanto per que' morti sconosciuti".

La città è ammorzata, deserta o sparsa di cadaveri, immersa in un silenzio rotto solo da suoni che accrescono lo sgomento: unico riposo, la campagna, la voce di Dio, che tre volte al giorno leva le anime sconsolate alla plaga dell'infallibile conforto. E' come un arco di cielo in mezzo al cimitero del giudizio universale. Ma anche qui il tono è sommo, senz'impeto: la fede tempera, non può cancellar la costernazione. La comunanza della preghiera all'alba, a mezzogiorno, al vespro, stringe in una solidarietà ineffabile le poche anime umane superstiti in mezzo a quelle indurate e chiuse dalla strage.

Sono, pagine, tutte queste, che non s'è mai mostrato d'apprezzar

a dovere, dove non c'è una parola inerte, dove la linea sobria e severa è d'una coerenza perfetta: perciò poco serve citare.

“C'era in quel dolore un non so che di pacato e profondo, che attestava un'anima tutta consaperole e presente a sentirlo”: queste parole che, dipingendo l'atteggiamento della madre di Cecilia, fermano così bene la fisionomia di quell'episodio sereno ed angoscioso, definiscono anche la tristezza del Manzoni intento alle sventure umane. Un senso d'armoniosa, composta, spirituale bellezza, religioso anch'esso, domina pur fra gli orrori della peste, e le chiome verginali dei carri dei morti e il greco bassorilievo di quella madre non sono che alcune delle sue manifestazioni più evidenti e luminose. Dappertutto un dolore contenuto ma infinito e l'infemale e il fosco si dissolvono in una serenità dolorosa.

Dappertutto la fantasia nel ritrarre le forme innumerevoli di un'unica angoscia, è ad un tempo misurata e profonda; dappertutto una nota sommersa di elegia corre in mezzo al vastissimo quadro, mentre lo sguardo accenna ad un riposo lontano.

Le pagine dolorose o gravi del Manzoni sembrano riecheggiare la grande musica cristiana, dove risuona un dolore fermo, chiaro e senza spazio, e si espande la luce d'un mondo che noi ignoriamo in quasi tutti i momenti della nostra vita. Solo le anime più alte possono qualche volta intravedere quei campi sconfinati: solo quella musica li ha espressi nella loro immateriale e soave grandezza.

Il Manzoni sublime è spesso in questa sfera di dolore che, diffuso nell'onda maestosa della musica, sembra la più grande realtà d'un oltremondo che soverchia la nostra piccola immaginazione e debella i nostri ragionamenti umani. Bisogna salire in quella plaga per comprendere il Manzoni degli attimi immortali, delle coscienze penetrate da Dio, dei dolori universali, delle inevitabili mestizie umane, delle elevazioni dell'anima sull'ala della carità.

L'arte religiosa del Manzoni la intende veramente solo chi ha sentito aprirsi dinanzi ad un mottetto del Palestrina il cielo d'una vita non mai sospettata, chi ha visto nella malinconia piena di quella musica una verità che le nostre facoltà presenti ci possono appena far balenare, e ha sentito sfumare come vanità compassionevoli e senza peso i suoi ragionamenti sull'inutilità del dolore. Allora questo appare come una cosa nuova, non mai prima conosciuta, come la chiave d'un mondo ignoto: c'li ascolta, sale umilmente verso quel canto e, dinanzi a quei misteri accennati, vede c'le nulla sa e nulla saprà della vita finché rimarrà sulla terra. C'li non lla mai provato nulla di tutto questo, deve rinunciare a capire le contemplazioni del dolore di cui è

sparso questo romanzo. Hanno la limpidezza cristallina, la sonorità uguale di quella musica sacra, additano - come quella - un mistero lontano e luminoso.

ATTIGLIOMOMIGLIANO

da A. Manzoni Principato, Messina, 1933, pp. 201-211

Ironia e tecnica del dialogo nei «Promessi Sposi»

Nessuna delle grandi esperienze del verbo potranno sfuggire all'implacabile estro ironico manzoniano: la parodia del linguaggio avvocatesco (il dottor Azeccagarbugli), la parodia del linguaggio politico (il Conte Zio), del linguaggio fratesco (Galdino), di quello contadinesco (Renzo), di quello delle comari (Agnese, Perpetua e, in una sfera superiore, Prassede), dei letterati (don Ferrante), dei burocrati (il Podestà), perfino dei commercianti (il mercante nell'osteria di Gorgonzola), dei teppisti (i monatti), dei soldati (il capitano di giustizia) [...].

Il risultato parodistico è sempre conseguito dal Manzoni mediante un'accorta distribuzione di termini tipici. Egli non ha bisogno di creare parole o "famiglie di parole", modificando la struttura di epiteti usuali, storpiandone i suoni, alterando la struttura sintattica.

Renzo non dice strafalcioni, don Ferrante non conia bizzarre serie di parole, i monatti non ricorrono al gergo della malavita. Nessun fenomeno nel gusto di un Rabelais. L'impegno linguistico dello scrittore espunge quel tanto di volutamente gergale e fantasioso che era stato adoperato per la stesura di Fermo e Lucia, oltretutto a stradicare coscienziosamente tutte le sopravvivenze dialettali.

Qualche esempio di creazione cosciente (il più evidente è il latinorum di Renzo) non nasce da bizzarria macaronica; è, oserei dire, segno d'attenzione di don Lisander ad un modo di dire popolare, anche se noi non possediamo, ch'io sappia, esempi in lingua precedenti i Promessi Sposi.

Il Manzoni osserva, non inventa. L'ideale di lingua che egli possiede, è austero e castigato; non comporta stranezze, neoformazioni di quel bosco linguistico che per Rabelais è una giungla affascinante, ma per il Manzoni un parco all'italiana, lindo e ordinato.

Come è composta quella mimica delle parole di cui parleremo tra

breve, così è severa l'orditura parodistica delle parlate. Le parole non ristagnano in un nero inesplorabile gorgo, ma scorrono garbatamente, generando un'impressione di semplicità e bonomia.

Inoltre il Manzoni non prova attrattiva per talune eccitazioni espressive, quali, ad esempio, la ripetizione della stessa immagine in forme sempre diverse e sempre più complesse, il galoppo sfrenato dall'aggettivazione, i virtuosismi onomatopeici, le enumerazioni di termini che si urtano tra loro e si rilanciano. Se un tale capriccio fosse nei suoi gusti di stilista, lo noteremmo soprattutto nei dialoghi, data la struttura del romanzo che procede a largo ritmo espositivo, rattenuto a tratti da minuziose analisi di paesaggi o da ampi affreschi psicologici o da complesse rievocazioni di fatti storici. Per la sua stessa vitalità realistica il dialogo è, in astratto almeno, il luogo di maggiore raccolta delle variazioni ritmiche e stilistiche; ma nella disamina del dialogo dei Promessi Sposi, tra il tanto materiale estraibile dal luogo di raccolta mancheranno gli esempi di virtuosismo e di proteismo formalistico sbizzarriti in eccentricità e in creazioni lessicali fuori della realtà della lingua.

Si aggiunga un altro elemento di critica: il gusto parodistico del Manzoni non è mai fine a se stesso, se non nella compiaciuta performance dell'introduzione ("L'Historia si può veramente definire una guerra illustre contro il Tempo..."; e quanto gli erano costate quelle due paginette di satira antiseicentista, si veda osservando il testo di Fermo e Lucia), e forse negli sproloqui di don Ferrante, donde la ragione di quella severità censoria. La parodia è condizionata dall'esigenza dell'analisi introspettiva. Se è beffato il linguaggio "politico" del Conte Zio, non è per colpire un'astratta imperfezione degli uomini (di quegli uomini politici!), ma per meglio inquadrare la figura morale del personaggio. Parodia, dunque, al servizio di un motivo etico, di una necessità di costume. Ovunque, discreto e amabile quanto si voglia, il moralismo manzoniano fa capolino e afferra le redini del racconto.

GIORGIO PETROCCHI

da *La tecnica manzoniana del dialogo* Firenze, Le Monnier, 1959, pp. 20-23

Ideali di vita e di religione in Renzo e Lucia

Intorno Renzo e Lucia, come intorno due idoli modesti ma davvero venerati, il Manzoni ha raggruppato tutte le cose che amava in cuor suo e contrapponeva alla società di Gertrude, di Don Rodrigo e del Conte Zio. Cioè alla sua società; e, in genere, alla società quale viene conformata dalla storia. Giacché la storia sembra essere nient'altro che corruzione al Manzoni; e Renzo e Lucia non sono corrotti appunto perché sono fuori della storia. L'identità storia-corruzione, antistoria-purezza si può notare soprattutto nei luoghi in cui il Manzoni mette uno dei due protagonisti, che sono puri perché fuori della storia, di fronte a un personaggio che è corrotto perché dentro la storia: Renzo e Azzecagarbugli, Renzo e Don Abbondio, Renzo e Ferrer; ma soprattutto Lucia e Gertrude. Ecco veramente, in quest'incontro, il contrasto fondamentale de *I Promessi Sposi*, in tutta la sua forza e il suo significato: da un lato, la contadinella che "diventa rossa e abbassa la testa", dall'altro la giovane badessa lussuriosa e criminale che il Manzoni ci descrive in un ritratto tra i più belli e forti di tutto il romanzo. Per una volta Gertrude non è posta di fronte a un personaggio secondario bensì al suo contrario. E basta paragonare l'incontro breve ma reale e verace tra Lucia e Gertrude con quello tutto eloquenza e maniera tra Lucia e l'Innominato per vedere che il vero contrasto tra il bene e il male ne *I Promessi Sposi* non è quello tra la santità della religione e l'empietà dei malvagi, come voleva il realismo cattolico, bensì tra la purezza naturale del popolo e la corruzione della storia e delle classi che fanno la storia.

Ad ogni modo Renzo e Lucia assolvono ne *I Promessi Sposi* la funzione di agenti catalizzatori intorno ai quali si raduna con spontaneità tutto ciò che il Manzoni amava e vagheggiava. Il Manzoni ha descritto orrori e terrori altrettanto e più di Poe e con una sensibilità non troppo diversa; eppure, quando diciamo manzoniano indichia-

mo qualche cosa di assai differente dal macabro e dal terribile; qualche cosa di molle, di dolce, di idilliaco, di familiare, di affettuoso; qualche cosa che ci ricorda Virgilio e Petrarca; qualche cosa che nel romanzo prende, appunto, il nome di Renzo e Lucia. A Renzo e Lucia dobbiamo il Manzoni più famoso dell'addio ai monti e della fuga verso l'Adda, il Manzoni dipintore dei paesaggi lombardi, il Manzoni creatore delle più belle immagini e metafore del libro, il Manzoni poeta dell'intimità familiare, il Manzoni, infine, davvero religioso, non della religione del realismo cattolico ossia del Padre Cristoforo e del Cardinale Borromeo, ma della sua religione che è poi quella stessa dei due protagonisti. Il carattere del Manzoni di Renzo e Lucia, insomma, sia perché più positivo e più amabile di quello del Manzoni di Gertrude e della peste, sia perché più rispondente alla sensibilità italiana, ha finito per prevalere su tutti gli altri; così da diventare quasi proverbiale e da avvalorare presso il pubblico l'immagine per lo meno incompleta di un Manzoni educativo, specchio fedele e tranquillo delle virtù cristiane e borghesi dell'Ottocento.

Così, definire e spiegare chi sono Renzo e Lucia, vuol dire in fondo definire e spiegare il mondo ideale del Manzoni, con le qualità della sua sensibilità decadente e i limiti piuttosto angusti del suo signorile conservatorismo. Chi sono Renzo e Lucia? Sono due popolani, due operai. La loro vita è semplicissima sia perché sono poveri sia perché vivono in un paesino di campagna di poche case, una frazione diremmo oggi. Dunque, primo ideale: la vita povera, rustica, semplice, quasi sul filo dell'indigenza e dell'elementarità. La vita, cioè, priva di incombenze pubbliche, di responsabilità civili, di ambizioni politiche, di grattacapi finanziari, di pasticci cittadini di qualsiasi genere. La vita ridotta all'osso: il lavoro, la famiglia. Ma nel paesino, nella frazione in cui vivono Renzo e Lucia c'è anche una chiesa: Renzo e Lucia sono religiosi. Dunque, oltre alla vita semplice, povera, rustica, anche l'ideale di una religione che è l'espressione diretta di questa vita. E' stato detto fin troppo che la religione del Manzoni aveva un fondo giansenista; forse lo aveva nella vita, ma ne *I Promessi Sposi* non si nota. Infatti: la religione di Renzo e Lucia, che è poi quella del colto, aristocratico e intellettuale Manzoni, è una religione il più lontano possibile dalla cultura, molto più legata alla parrocchia che alla biblioteca. E' la religione di due ignoranti che non sanno nè leggere nè scrivere; la religione, come è stato detto, degli umili; noi aggiungiamo: di due umili come Renzo e Lucia. Una religione del cuore non della testa, del sentimento piuttosto che della ragione. Una religione, del resto, molto moderna; la sola, infatti, che ancor oggi sia sentita e

praticata con sincerità e abbandono dalle masse cattoliche di tutto il mondo.

Del resto, per rendersi conto di che cosa sia questa religione de I Promessi Sposi, basterà paragonarla, sempre tenendoci ai risultati estetici, a quella dell'Alighieri. Nella Divina Commedia la religione penetra dappertutto e non è imposta in nessun luogo.

Cultura, politica, morale, società, costume, sono indistinguibili dalla religione. Invece ne I Promessi Sposi, parrebbe che la religione sia patrimonio quasi esclusivo degli umili cioè degli incolti; ogni volta che il Manzoni descrive le classi dirigenti ossia colte, la religione scompare, si direbbe che non ci sia mai stata. E' insomma, questa religione di Renzo e di Lucia ossia del Manzoni, una religione che ha rotto da molto tempo i rapporti con la cultura. Così riesce facile al Manzoni svalutare con la sua ironia corrosiva la politica (Guerra dei Trent'anni, Don Consalvo da Cordoba, Ambrogio Spinola), la cultura (caricatura di Don Ferrante), e in genere la storia.

ALBERTO MORAVIA

da L'uomo come fine, Milano, Bompiani, 1964, pp. 334-336

La “vigna di Renzo”

Della celebre descrizione della vigna di Renzo non è difficile porre in rilievo il carattere del tutto astratto rispetto al punto della vicenda del romanzo in cui è inserita, il ritorno di Renzo a casa nell'infuriare della peste, dove apre un larghissimo indugio, costruito su un lentissimo movimento (almeno, a una prima impressione) di sguardo che osserva con minuziosa attenzione, con analitica precisione e gusto del particolare, che sfiora quasi l'insistenza pedantesca nelle elencazioni e nella continua distinzione descrittiva dei vari aspetti della confusa flora che si ammassa nel luogo saccheggato e abbandonato, toccando i momenti di più completa risoluzione del discorso nella catalogazione panoramica di arbusti ed erbe in certe pesanti sottolineature locali (“nell'aria”, “avanti”, “per ogni verso”; “più su”, “poi”, “in cima”, “a vicenda”, “pure a vicenda”), graduate con lo sforzo evidente di trascrivere i vari piani e modi di vita della caotica, selvaggia esplosione di botanica vitalità, avvenuta al di fuori del controllo dell'uomo, spiegandoli, illuminandoli nei loro rapporti, ordinandoli. Che nella descrizione non ci sia nessuna intenzione di raffigurazione realistica del luogo, coerentemente con una complessiva evocazione del desolato viaggio di ritorno di Renzo alle sue campagne vuote, sconvolte, colpite dal flagello dell'invasione, della peste, quale, cioè, ulteriore motivo di una tristezza del cuore nel rivedere così mutati i luoghi amati e di un'ansia atroce nel pensiero delle persone care forse uccise dalla peste (un motivo, invece, che comporrà la molto più rapida e scorciata, quindi efficacemente funzionale descrizione della casa di Renzo nell'abbandono, nella sporcizia, quasi distrutta), è dimostrato dal commento finale del narratore, che interviene a giustificare il suo indugio (o, meglio, ad alludere a un significato di esso diverso da quello apparente di pieno sfoggio descrittivo): “Ma questo [Renzo] non si curava d'entrare in una tal vigna; e forse non istette tanto a guardarla,

quanto noi a farne questo po' di schizzo”.

Non una funzione narrativa, quindi: il Manzoni stesso parla di “schizzo” per la sua descrizione, come di una zona di discorso a sè stante, quasi autonoma dallo svolgersi continuato della vicenda, astratta da essa; e neppure un abbandono a un piacere del descrivere pieno e libero, a un'ampia e compiaciuta abilità di sguardo che sa cogliere con un ordine perfetto e una cura scrupolosa ogni particolare dello spettacolo naturale che gli appare, una scommessa, un esercizio “barocco” di bravura nel cuore di un romanzo che tanti rapporti ha, a partire dalla “storia”, con il seicento: una pagina alla Bartoli, quasi, con un analogo gusto della distinzione descrittiva nelle difficoltà e nelle complicazioni del reale, del lessico non privo di ambizioni scientifiche (“capolini”, ecc.; ma soprattutto l'attenzione al particolare della descrizione delle varie piante, tipica proprio delle descrizioni dei libri o dei lessici botanici). Se non che una interpretazione del genere può sostenersi soltanto se si stacca completamente il passo dal resto del romanzo, dal sistema complessivo di stilizzazione che il Manzoni vi costruisce: il piacere della descrizione, come elemento gratuito, come pittura di genere o come operazione di ordinamento accurato, quasi scientifico delle cose, non si incontra mai nel Manzoni, che tende a caricare sempre gli elementi paesistici di una funzione patetica di continuazione, attraverso gli oggetti, della difficile combinazione di rapporti interni che deve condurre all'equilibrio fra la rappresentazione del mondo umano e della natura nello stato di caduta e l'immediato giudizio apposto a ogni carattere difforme o negativo della realtà, l'integrazione del difetto, della colpa, della sventura, dal punto di vista di Dio.

Ora, la descrizione della vigna di Renzo giunge al centro di una serie di pagine fra le più angosciose dei *Promessi Sposi*, soprattutto per il senso di catastrofe universale che vi incombe, coinvolgendo le colpe degli uomini, nelle disgrazie e nei lutti che portano con sè, anche la natura, il regolato svolgimento delle stagioni, i lavori dei campi ormai impossibili per l'invasione e l'epidemia, mentre il rigoglio assurdo dei frutti nel paesaggio di morte umana accresce la desolazione, la fa più cupa e atroce, secondo il cristiano concetto della natura come attirata dagli atti dell'uomo a un destino di rovina o di salvezza. La vegetazione impazzita della vigna di Renzo scoppia di colpo, violenta e inutile come i frutti abbondanti e abbandonati che Renzo stesso raccoglie sotto gli alberi, sullo sfondo di quell'estrema reazione della natura alle azioni colpevoli degli uomini che è costituita dalla peste, nei cui confronti sostiene, nell'ambito minimo della vita delle creature più umili della terra, delle “erbacce”, la stessa funzione di

esempio dello scatenamento delle forze cieche, del “male” fisico che il male morale dell’uomo ha evocato e portato alla luce.

La crescita affannosa e caotica delle erbe è una conseguenza del disordine dell’uomo (e i temi evangelici degli sterpi, delle spine che soffocano il seme, e del grano e dal loglio sono certo dietro la struttura morale delle pagine manzoniane): nel particolare della vigna, le avventure di Renzo, l’avidità dei vicini che saccheggiano i suoi beni sapendolo proscritto e lontano. Ma il Manzoni si serve dell’occasione offertagli dall’incontro con questo minimo aspetto della natura sconvolta per inserire nella costruzione complessiva di tutti gli episodi della peste, e in quella più limitata della descrizione delle campagne intorno al viaggio di Renzo verso la sua casa di un tempo, alla ricerca delle persone care, un esempio di perfetto equilibrio, entro lo spazio limitato e chiuso dello “schizzo” autonomo, fra rappresentazione e giudizio, fra descrizione dello scatenamento delle cose nello stato di natura caduta e ordinamento, razionalizzazione del giudizio, della compensazione metafisica. Si noti anzitutto come la botanica della vigna di Renzo sia completamente moralizzata:

“una marmaglia d’ortiche, ecc.”; “questa marmaglia di piante”; “un guazzabuglio di steli, che facevano a soverchiarsi, ecc.”; “alcune più rilevate e vistose, non però migliori”; “pomposi foglioni”; “foglie ciondoloni”; “spenzolavano... le lor campanelle candide e molli”; “si tiravan giù”; “come accade spesso ai deboli che si prendon l’un con l’altro per appoggio”; “pareva che fosse lì per contrastare il passo anche al padrone”. Tutta una serie di indicazioni non soltanto anima la visione del groviglio confuso delle piante che hanno invaso l’antico dominio dell’uomo (“generazione, nata e cresciuta senza l’aiuto della man dell’uomo”: ed è un’osservazione fondamentale, a chiarire il carattere di esplosione di cieca vitalità della natura che ha la rigogliosa botanica della vigna di Renzo, possibile proprio dove mancano la sorveglianza e il governo della ragione umana e, al tempo stesso, ci sono i segni ancora dell’azione deformante e rovinosa dell’uomo sulle cose: “tutto era stato strappato alla peggio, o tagliato al piede”), dando a ogni erba o arbusto un carattere umano, ma in più offre comportamenti che ricordano, anzi ripetono quelli dell’uomo, il giudizio etico, caricando sull’elencazione botanica la grave responsabilità di una condanna di prepotenza o vanità o insinuante protervia secondo i “vizi” in cui la vita della natura si configura, nel suo libero sfogo [...].

Chiusa in sè, la descrizione della vigna di Renzo riproduce perfettamente il consueto equilibrio del discorso ideologico manzoniano fra la rappresentazione che a nulla si rifiuta dello stato del mondo e la

compensazione del giudizio metafisico, della reintegrazione, dal punto di vista di Dio, della verità e dell'eticità offese. Le indicazioni moralistiche ("marmaglia", "erbacce", ecc.) valgono a significare il giudizio intorno alla vitalità cieca, alla sopraffazione brutale delle erbe, che riproducono esattamente, e proprio nelle precisazioni degli atti ("facevano a soverchiarsi... a passarsi avanti... a rubarsi insomma il posto"), la gara umana delle ambizioni, delle violenze, delle oppressioni, delle precedenze: sono, in sostanza, il consueto argine di compensazione etica che il Manzoni pone all'indiscriminata fenomenologia della colpevolezza, del difetto, del vizio umano nello stato di natura caduta.

GIORGIO BARBERI SQUAROTTI

da *Teoria e prove dello stile del Manzoni* Genova, Silva, 1965, pp. 22-24

Il “lieto fine” dei «Promessi Sposi»

In verità, com'è noto, quelle parole di semplice fede cui la mite Lucia, nel momento del doloroso addio alla sua terra, sembrava affidare la speranza d'una lontana riparazione, si trasmetteranno - dopo tanto intrigo di eventi e di sventure - alle pagine conclusive del romanzo: al “sugo della storia”, che la stessa Lucia pronunzia alla fine, ma oggettivamente assumendosi il terribile compito di verificare in re, in una economia di giustizia terrena, quella economia sovrumana e provvidenziale che il suo sospiro aveva voluto e sperato. Nella pronunzia oggettiva di quella fede ingenua Manzoni aveva sì eliminato, come vedemmo, l'animosa sua previsione d'un futuro riscatto (Fermo: “ma i passi del debole sono contati...”) - e tuttavia quel riscatto si compiva, puntualmente, come la scadenza inevitabile d'una preordinata rivalsa, chiudendo così in un sigillo di corposa fatalità tutta una circolazione di cause ed effetti, di aspettative e conferme. Dopo tanto infittito intrecciarsi di azioni umane e mondane passioni, e pure nel cuore dei grandi eventi della storia, il sorridente epilogo della grande avventura sembra restituirsi per intero alla pacifica cornice iniziale; e quella trama romanzesca e privata che sembrava assumersi e giustificarsi soltanto in funzione della verità della storia, alla fine invece la riassorbe in sé, serenandola, snaturandone le asperità in una risoluzione lirica, in una morale rigenerazione.

E' la grande poesia dei Promessi Sposi, ed è la caratteristica cui la critica è pervenuta da tempo, parlando, con intenzioni e inflessioni diverse, dal Settembrini a Moravia, da Sainte-Beuve a Momigliano, di “idillio” [...]. Senonché, assai prima dei suoi critici, di tale idillio si accorse il Manzoni: ricavando da tale progressiva consapevolezza quel bilancio drammatico della sua ricerca e quel conseguente rifiuto della poesia, che costituiscono, a nostro avviso, uno dei nodi più importanti e più organici di tutta la sua storia.

Quell'idillio era infatti per il Manzoni il definitivo fallimento delle

intenzioni della sua poesia. Giacché, com'è noto, egli non aveva inteso lavorare per l'arte, per quel concetto di arte che ha sorretto e autorizzato, in varia guisa, la tradizione critica manzoniana: la quale in definitiva nella metafora critica dell'idillio rendeva a individuare - e descrivere il proprio della poesia manzoniana, la compiutezza, la proporzione, l'eccezionale armonia del suo tessuto sentimentale e della sua sostanza espressiva; lontanissima perciò dall'identificare quella metaforica definizione d'un "tono" con una limitazione o riserva del giudizio di valore (ove si eccettuino alcune recenti, e piuttosto grossolane, applicazioni di ambigue e normative nozioni di "rappresentatività" e di "realismo"). Manzoni, invece, lavorava per un suo concetto di arte, per nulla autosufficiente ed autonomo, anzi del tutto eteronomo e funzionale: quello appunto definito e programmato nella Lettere à M. Chauvet, e operosamente aggiornato, verificato, sperimentato, nell'arco di esperienza poetica che va dall'Adelchi, attraverso il Fermo, ai Promessi Sposi. Lavorava cioè per un'arte le cui intenzioni si definivano agli antipodi dell'idillio e del fantastico, dell'idealistico e del lirico: e precisamente nell'ambito delle rappresentazioni realistiche, delle operazioni storiografiche.

Dati i fatti, la poesia doveva illuminarne i sentimenti, le condizioni interne, i movimenti: doveva spiegarli, coglierne il senso, la connessione profonda. Doveva completare la storia "restituendone la parte perduta"; e persino "inventare all'occorrenza... ma per rappresentare i costumi", per servire la verità del reale e non essere "che un mezzo per farla di più risultare". E nel rifiutare la tragedia, perché struttura "chiusa", impossibilitata ormai a una rappresentazione veritiera della storia, a un controllo funzionale dell'invenzione, ecco, il romanzo storico era parso al Manzoni la nuova forma ideale, perché concepita "come rappresentazione di un dato stato della società per mezzo di fatti e caratteri così simili alla realtà che si possa crederli una storia vera". Per illustrare e restituire nel suo colore e significato reale le condizioni di una società, per reintegrare di verità la trama sconnessa dei grandi fatti storici che la storiografia schematicamente tramanda ecco, solo per questo la poetica del Manzoni sopportava quel margine, non rischioso, ma storicamente orientabile, dell'intreccio privato, e i personaggi inventati, e le loro piccole azioni: affinché la ricostruzione verosimile dell'elemento umano, della psicologia micrometrica delle coscienze - senza condotta in quei termini di credibilità e verità che è la storia stessa ad imporre - valesse a ravvivare e colorire le trame effettive di quest'ultima, e contribuisse anzi, come suo unico fine, a porla in chiaro risalto.

Questo ideale operativo, di integrale ricostruzione storica, è dunque indubbiamente all'origine dell'esperienza narrativa di Manzoni: più volte ricordata, è la poetica che stimola la stesura del Fermo, e, in rinnovata organicità di intenzioni, governa la conversione dell'abbozzo nella stesura dei Promessi Sposi. E a questo ideale era evidentemente subordinato quel margine di invenzione che, dissimulato nella trovata dell'anonimo scartafaccio, la struttura storica dell'abbozzo accoglieva: e che la struttura rinnovata del romanzo doveva ancor più intimamente armonizzare. E quell'infinito accanito lavoro sulla vicenda privata, quella massiccia fatica rivolta ad escluderne o minimizzarne l'incidenza idealistica e romanzesca, quell'assidua ristrutturazione dei fatti e armonizzazione interna delle coerenze, delle gradualità psicologiche e tonali, quella costante preoccupazione della credibilità umana e della organicità narrativa:

tutto ciò era, o pareva, ancora perfettamente in linea con l'ideale di poesia che il romanzo nasceva ad attuare. Tutto ciò era, o pareva, la regolata, controllata, quantità di invenzione necessaria a far risaltare la verità della storia: e i personaggi, tali quali quelle condizioni volevano; e le loro azioni, come determinate dalle funzioni cui erano evocate, dalla verità che dovevano servire.

Se si volesse stabilire un luogo ed un tempo critico del momento in cui ai nostri occhi, e probabilmente agli occhi dello stesso Manzoni, quella intenzione di storica funzionalità dell'invenzione narrativa appare (e apparve) definitivamente illusoria, li si dovrebbe forse indicare al di là dei primi venticinque capitoli del romanzo. Sino a quel punto, a una verifica sommaria (quale, nel caldo del lavoro creativo di correzione, non poteva non essere lo sguardo d'assieme del Manzoni), l'avventura dei suoi personaggi, per quanto in primo piano e autonoma e perspicua nei suoi rapporti con lo sfondo storico, risultava tuttavia ancora funzionale rispetto ad esso. Lucia, sí, Renzo, don Abbondio, vi assumevano una parte ed un peso non lieve:

ma in definitiva erano particolari animazioni d'una realtà autentica, occasioni di una rappresentazione ravvicinata, ma storicamente fedele, della violenza dei tempi, dello strapotere dei signorotti e della non rara "rassegnazione" del clero. E la loro avventura verosimilmente funzionava ai fini della ricostruzione di episodi famosi, ma tuttora non liberi, neppure nei testi storici, di una patina romanzesca e favolosa: essa stimolava e rendeva possibile la (storicamente evidenziata) rappresentazione d'un triste episodio di monacazione forzata e di delittuoso costume monastico, e d'un esempio insigne di conversione, e d'un episodio e d'una figura tra i più consolanti della storia della

Chiesa nell'età della Controriforma.

L'inversione dei rapporti (privato-storico), il capovolgimento delle funzioni (invenzione-realtà), il rischio del romanzesco: tutto ciò non s'era ancora consumato. Quel rischio comincia a rendersi evidente proprio nelle pagine sulla calata dei lanzichenecchi, quando l'ormai consolidata autonomia dei personaggi inventati sembra imporre tirannicamente la presenza là dove, per la prima volta, essa non è in nessun caso essenziale alla pittura storica di quell'evento:

inventati per servire la storia, essi qui per la prima volta vi si intrudono senza servirla; e anzi l'evento storico sembra piegarsi a motivo della loro fuga, della loro autonoma vivacità figurativa. Ed è poi nei capitoli ambientati nel lazzeretto che quella inversione di rapporti si consuma per intero: e il grande evento storico, la peste, una volta rievocato in rigorose e fervide pagine di esclusivo impianto storiografico (gli interi capitoli XXXI-XXXII), si condiziona poi e si piega all'economia fantastica della narrazione, come "scopa che spazza via" ogni ostacolo alla conclusione idillica del romanzo d'amore [...].

Il vero "sugo della storia" non è già la storia, e neppure la consacrazione evangelica del male della storia, la razionalizzazione del caos, il sospiro d'una rassegnazione fidente: bensì una rivincita troppo preordinata e immanentisticamente fatale, una giustizia ancor più miracolosa e inattesa. Scopriva allora Manzoni che, per quanto celata e repressa dall'intellettuale coerenza dei suoi intenti storiografici, la genesi sentimentale del romanzo era nel non smaltito reattivo idealismo di quella sua amarezza - ancora - di rivoluzionario disilluso; nel suo bisogno di auspicare e sognare, contro la sconfitta politica della libertà del 1821, contro la tragica insensatezza d'un mondo fallimentare, una riparazione attiva, un risarcimento della "ragionevolezza": la revanche degli oppressi, il lieto fine dei vinti, l'epifania di una giustizia che, impaziente di escatologiche attese, s'affetti a compiersi qui, ora, ora, in un temporale riscatto. Una volta assunta come oggetto e strumento della poetica storica del romanzo, la "gente meccanica e di picciol affare", gli anonimi eroi della quotidiana sventura, hanno sí colmato di animata verità le grandi trame della rappresentazione, hanno sí restituito la parte perduta della realtà; ma poi consumando sino in fondo la loro ribellione, hanno percorso per proprio conto quelle trame e celebrato per intero, abusivamente, la catarsi drammatica del proprio riscatto: apparentemente affidando le proprie umane speranze alla fede ingenua in un sovramondo migliore, in realtà usandone la metafora religiosa come la più storicamente idonea a tradurre in uni-

versale significato la propria rivolta.

Considerando dunque il lieto fine del grande romanzo, Manzoni lo vede dissociarsi ormai per intero dalla necessità del vero storico, dalle intenzioni della sua poetica e della sua appassionata regia. Ed è anzi quest'ultima, ormai, a rivelarsi ingannevole, ambigua e deludente; capace, sí, di quella riduzione graduale e progressiva dell'idealismo esplicito del Fermo, ma d'una riduzione apparente, d'una "onesta" simulazione: capace di rendere cioè sotterranea, per lunghi tratti invisibile, l'azione della Provvidenza nel cuore dell'uomo, di interiorizzare al massimo, entro le misure d'una matura e sorridente accettazione, quella legge morale (far torto o patirlo) che ancora Adelchi soffriva come una rinuncia alla vita e all'azione.

Ma al prezzo, manzonianamente esecrabile, di una totale dissimulata invenzione! Nonché il finale, tutto l'arco del romanzo gli appare allora segnato da uno sforzo ambiguo e vano: e la storia (la guerra, la peste, e ormai tutto retrospettivamente, la carestia, le grida, i costumi) decisamente asservita alla favola, condizionata alla vicenda privata, alla tirannide d'una verità ideale neppur questa volta colta nel suo autentico sprigionarsi dai solchi della realtà. Né si trattava ormai di intervenire con singole modificazioni, con riduzioni parziali, quasi a comunque limitare in misure di verosimiglianza l'eccesso idealistico del lieto fine: come pure, ma con patetica autoironia o per ragioni di gusto, continuava a fare il Manzoni, sceneggiando nei due ultimi capitoli lo schema frettoloso, grezzamente riassuntivo, dell'ultimo capitolo del Fermo; e con scarsa convinzione incrinando la magia dell'idillio con qualche piccolo intoppo, con qualche turbativa di sapore realistico (la gioia incompleta della vita coniugale: gli sposi costretti ad abbandonare il paese, o le chiacchiere sulle imperfezioni fisiche di Lucia!). Nessuna conversione ormai, nessun sottile dosaggio, avrebbe potuto redimere alle ragioni della storia quel consumo privato, renderlo giustificabile in funzione di una cattura conoscitiva del reale, invertirne la marcia, ridurlo a strumento di una razionale spiegazione del mondo, a coefficiente di rivelazione d'un tempo e d'una società. Si trattava ormai di cosa a sé, e imperiosa e arrogante: che, nella oggettiva consistenza e altresì nella rassegnata consapevolezza del Manzoni, imponeva agli ultimi capitoli del romanzo un'effettiva autonomia dalla storia, e li dissociava da essa, perseguendo un suo cammino divergente, ancorché frettoloso e sfiduciato.

ARCANGELO LEONE DE CASTRIS
da *L'impegno del Manzoni* Firenze, Sansoni, 1966, pp. 233-241

Giacomo Leopardi

Leopardi e la «delusione storica»

Non si vuole riprender qui la questione se Leopardi fu o non fu «filosofo». La questione è oziosa, una volta posta astrattamente.

Sotto il termine «filosofo» si possono infatti intendere cose assai diverse e da ultimo non si può non ammettere che ogni uomo è filosofo, perché ogni uomo vive dentro un'intuizione del mondo e della vita (coerente o incoerente che sia), connessa intrinsecamente al linguaggio che egli parla e ai valori che agiscono in lui. Diventa così una questione di più o di meno, che non può non risolversi nell'analisi particolare. Tuttavia, alle soglie di questa analisi, non può non presentarsi questa domanda: la cosiddetta «filosofia» di Leopardi ha importanza solo come ingrediente, come materia della sua poesia, ossia come parte del suo «mondo poetico», o presenta anche un interesse autonomo? Alla domanda si è già risposto in modi vari, anzi opposti, tuttavia, ci sembra, cadendo quasi sempre in posizioni estreme, o troppo negando o troppo attribuendo al Leopardi. Leopardi parla spesso del «suo sistema» e non a torto, perché vi è una coerenza, o per lo meno una correlazione sistematica, fra gli atteggiamenti fondamentali del suo pensiero; tuttavia non appare possibile inserire questo «pensiero» del Leopardi in quella connessione problematica e critica, sempre rinnovantesi storicamente, della indagine sulla realtà, per cui con risultati nuovi e fecondi ogni generazione torna a leggere e a interpretare i dialoghi di Platone o il Discorso del metodo o la Logica hegeliana. Il pensiero di Leopardi rimane escluso da tale connessione, che è poi quella del puro momento della scientificità, intrinseco alla filosofia; e in questo senso è da accogliersi il giudizio che il Leopardi non fu filosofo. Ma quel momento critico, obiettivo, scientifico del filosofare non si pone mai, nel fatto, in modo separato, ma è sempre connesso con un altro momento che lo sorregge e gli fornisce il terreno primordiale d'indagine il momento che si può chiamare della

Weltanschauung espressione di concrete, reali situazioni umane e storiche, unificazione sia pur sempre provvisoria, ma tuttavia tale che condiziona il configurarsi e la scelta dei problemi particolari, scientifici: della loro soluzione la Weltanschauung subisce i risultati e la spinta, ma ne costituisce anche il limite immanente. Solo l'interpretazione storicocritica può di volta in volta, a posteriori, distinguere i due momenti. Essi, nella cultura europea dal Rinascimento in poi, si sono spesso acutamente polarizzati, e accanto ai filosofi in senso tecnico e critico-scientifico, ci sono stati i moralisti, elaboratori di immediate esperienze umane, specifiche di un'epoca, di una classe, o di una rilevante personalità (anche se presentate sub specie aeternitatis), il cui pensiero è caratteristicamente contrassegnato da un'accentuazione ottimistica o pessimistica della visione del mondo e delle cose, che, come tale, esula dalla pure indagine scientifica. Queste esperienze e queste elaborazioni (sovente radicate nella vita religiosa) hanno avuto notevolissimo peso nello svolgimento della cultura e della stessa filosofia moderna, e basti ricordare gli umanisti italiani, Erasmo e Montaigne, Pascal e Pope e, in genere, i moralisti francesi e inglesi del XVII e del XVIII, giù giù fino a un Kierkegaard o a un Nietzsche.

La «filosofia» di Leopardi si risolve tutta, o pressoché tutta, su questo terreno: egli fu un grande «moralista», apparizione molto rare nella tradizione italiana e proprio per questo non facilmente comprensibile presso di noi. Il suo pensiero nasce da un'esperienza tragica, acutamente rappresentata e analizzata, e sia pure, com'è stato detto, esperienza di una «vita strozzata»: ma una vita strozzata è tuttavia una vita e può divenire, anche storicamente, altamente indicative. L'importanza di questa esperienza e della sue espressione non è quindi nella pretesa alla universalità scientifica, ma nell'intensità e precisione che essa acquista e riesce a mantenere dentro il limite che le è proprio, per cui diventa in qualche modo esemplare e tipica. L'esperienza leopardiana ha le sue radici essenzialmente nell'epoca romantica, ma tuttavia la oltrepassa per la direzione in cui si svolge, per la schiettezza e virile compostezza con cui è vissuta e fatta oggetto di riflessione, priva com'è di estetizzante compiacimento e, quasi sempre, del gusto della sofferenza e dilacerazione da cui è materiata: «coscienza infelice» che non si culla in se medesima. I termini in cui si precise questa esperienza sono, nel loro scomporsi e ricomporsi, legati strettamente, e in certo modo fisiologicamente, alla vicenda individuale di Leopardi; tuttavia, proprio per quella particolare esemplarità e intensità, hanno un ben delineato valore storico, rappresentano in una sue sfumature la crisi di una società e di un'epoca (onde la risonanza europea

del Leopardi), talché si può dire che nell'anima moderna vi è una note inconfondibile che è il «momento leopardiano». È il momento, drammaticamente sofferto, dell'isolamento del mondo interiore, della sua incongruenza con la realtà storica e con la quotidianità della vita. Un momento che già lo Hegel aveva sentito e acutamente indicato in un frammento giovanile: «la nostalgia verso la vita di coloro che hanno elaborato in sé la natura in idea... Costoro non possono vivere solo, e l'uomo è sempre solo anche se egli si è posto dinanzi la propria natura e di questa rappresentazione ha fatto il suo compagno e in essa gode se stesso; egli deve trovare anche il rappresentato come un vivente». Questo fu appunto il problema iniziale e fondamentale del Leopardi; quello in cui egli andò deluso: trovare il rappresentato, l'immagine, come un vivente. Aggiungeva lo Hegel: «Lo stato dell'uomo che il tempo ha cacciato in un mondo interiore, può essere o soltanto una morte perpetua, se egli in esso si vuol mantenere, o, se la natura lo spinge alla vita, non può essere che un anelito a superare il negativo del mondo sussistente, per potersi trovare e godere in esso, per poter vivere». Leopardi visse in un siffatto anelito e in esso fallì. Spinto alla vita non poté superare «il negativo del mondo sussistente»: non si trattava soltanto del mondo delle sue misere vicende personali, ma dell'epoca che egli fu costretto a rifiutare. Egli non si poté «trovare e godere» in essa, non poté, in tal senso, «vivere». Cercò, e non poté trovare, il «rappresentato come un vivente». Questo «rappresentato» si chiamò così per lui illusione. Cacciato e isolato dal tempo e dalle circostanze nel «mondo interiore», lo stato, mal sofferto, che egli analizzò e cercò di teorizzare fu lo stato della «morte perpetua», il tedio, la noia.

Il tedio, gran tema dei romantici, è principio e fine del «sistema» di Leopardi, ma non ne rappresenta, da solo, l'interno dinamismo. Il rapporto che Leopardi ha con esso, come con tutti i termini del suo mondo filosofico (natura, ragione, illusione ecc.), è un rapporto personale e drammatico, di consentimento o risentimento, di accettazione o deprecazione. Questi termini divengono essi stessi personaggi di un dramma. La noia rivela il vuoto, il nulla delle cose, conclude Leopardi. Ma il vuoto, il nulla, sono personaggi tragici solo in quanto corrispondano a un'aspirazione inappagata, che trova tutto meschino ciò che è dato e può venir dato. Quest'aspirazione inappagata ha un volto scoperto, che il Leopardi analizza e conduce al paradosso, ma ha anche una sostanza nascosta che aspetta a noi trarre alla luce.

Questa sostanza è, vedremo, l'aspra delusione storica che sta all'origine del dissidio leopardiano. Essa è rivelata proprio dalla pervicace volontà che ebbe il Leopardi di tenersi stretto al gioco rigoroso dei

termini che la esprimevano, che è come dire alle proprie convinzioni razionali, e di non evadere nel vago e nell'indefinito dell'ethos romantico, egli che del vago e dell'indefinito sentì (e la teorizzò) tutta la suggestione poetica. Non bisogna dimenticare che questo romantico fu un ateo e un materialista, il quale non solo si tenne fedele, ma sempre più si confermò, da ultimo quasi con accanimento, nei principi del '700; e già aveva combattuto al suo sorgere, in Italia, il Romanticismo letterario, di cui non accolse mai le forme e le convenzionali figurazioni, anche quando la sua poesia da poesia di immagini, si fece, per una crisi di vita, come egli ci dice, «poesia di sentimento», ossia poesia romantica: «non divenni sentimentale se non quando, perduta la fantasia, divenni insensibile alla natura e tutto dedito alla ragione e al vero, cioè filosofo».

Era proprio ciò di cui il Leopardi, dapprima, aveva fatto colpa al Romanticismo; di mischiare poesia e vita; che il classicismo e la sua poetica avevan tenute distinte, e di sostituire così l'effetto alla sua causa, l'emozione all'immagine, imitazione della natura. Essi «non si avvedono-aveva scritto contro i romantici-che appunto questo grande ideale dei tempi nostri, questo conoscere così intimamente il cuor nostro, questo analizzarne, prevederne, distinguerne ad uno ad uno tutti i più minuti effetti, quest'arte insomma psicologica, distrugge l'illusione senza cui non ci sarà poesia in sempiterno, distrugge la grandezza dell'animo e delle azioni». Essi «non si avvedono che s'è perduto il linguaggio della natura e che questo sentimentale non è altro che l'invecchiamento del l'animo nostro».

Ora, questo invecchiamento è ciò che il Leopardi appunto finisce per accettare come un fatto, come il destino dell'uomo moderno. Questo invecchiamento è costituito dal dominio della ragione. Che i moderni siano più «vecchi» e quindi più esperti e maturi degli antichi, era stata, nella secolare questione fra antichi e moderni, la tesi di coloro che guardavano con fiducia di progresso ai propri tempi e a quelli futuri. Non è a caso, vedremo, che sia questa la tesi che si mantiene in Leopardi; tuttavia capovolta nei suoi valori. Il dominio della ragione diventa un elemento negativo. Ma fino a che punto negativo? Fino a che punto la ragione sarà rifiutata da Leopardi? E che cos'è questa ragione?

Per il Leopardi il Romanticismo è una conseguenza del razionalismo, non per antitesi dialettica, ma perché la ragione distruggendo le immagini, nel cui gioco oggettivo il mondo classico si era chiuso e difeso, dà luogo a un «traboccare» del sentimento. Si stabilisce così una peculiarissima continuità fra ragione e sentimento

che diverrà una caratteristica intrinseca della impura poesia leopardiana. Ma questa continuità, nei medesimi termini, viene proiettata dal Leopardi anche sul piano storico e costituirà per lui il drammatico e fondamentale problema, variamente tentato, del rapporto della propria età col secolo che l'ha preceduta. L'antitesi non è dunque, in Leopardi, parrebbe, fra ragione e sentimento, ma fra altri termini: inizialmente fra sentimento ed immagini; antitesi, sembrerebbe, tutta letteraria. Ma dietro di essa operava già un contrasto vitale; a cui Metastasio o Monti e i contrapposti romantici, eran di ben scarso paravento: il contrasto vitale fra natura e ragione, prima scena del dramma leopardiano.

Tuttavia tra Leopardi e Rousseau la divergenza è sostanziale, e questa divergenza è resa più importante da quanto era accaduto nei tempi trascorsi fra loro. Rousseau vive ante rem e Leopardi vive post rem, e questa cosa, decisiva per la posizione storica di ambedue, è stata la grande Rivoluzione. Rousseau aveva aperto la strada alla Rivoluzione e aveva aperto la strada anche al Romanticismo. Ora, Leopardi, che vive nel Romanticismo, lo rifiuta e non si abbandona alle sollecitazioni etiche e politiche che venivano da esso. E' qui sta il punto più delicato per intendere tutta la posizione di Leopardi, il suo dramma, il suo intimo dissidio che non è tanto e soltanto un dissidio personale e soggettivo, ma un dissidio storico. Quella ragione, la ragione settecentesca, che egli condanna è anche la ragione che egli ama, l'unica che egli riconosce e sempre riconoscerà per tale, quella appunto che aveva prodotto la filosofia razionalistica e materialistica del '700, quella che aveva acceso tante speranze in tutto il campo della civiltà umana, e soprattutto della vita sociale e politica, speranze a cui ancora il Leopardi partecipa e che tuttavia egli riscontra deluse nei propri tempi. Alla radice di tutto l'atteggiamento di Leopardi verso la «ragione» e verso la «filosofia» sta questa delusione storica, in cui il momento politico è, naturalmente, decisivo. La ragione che doveva per sempre distruggere la barbarie, le superstizioni, instaurare l'uguaglianza e la democrazia, riportare l'uomo civile al giusto e sano equilibrio con la natura, distrutto nei «tempi bassi», distrutto dal Cristianesimo, e poi da quell'acmé di dispotismo che fu, secondo il Leopardi, il '600, ebbene questa ragione è fallita; la Rivoluzione da essa prodotta si è involuta, e ne è nato il dispotismo napoleonico e poi, soprattutto, l'epoca presente, la Restaurazione, in cui la cosa migliore, più progressiva, è il compromesso liberale e monarchico-costituzionalistico, a cui il Leopardi, pur riconoscendone il relativo valore, ripugna come dinnanzi a tutti i compromessi.

Questa delusione storica e con essa l'entusiasmo disincantato e quindi smorzato, o cangiato in asprezza e quasi in risentimento. e tuttavia insieme una inconcussa e nascosta fede, riguardo alla ragione e filosofia settecentesca, fremono nelle pagine dello Zibaldone, specialmente in tutta la sua prima metà. Riportiamo qui una pagina fra le più illuminanti. Leopardi ha descritto e ragionato, una delle tante volte, lo stato di barbarie e dispotismo, e continua:

Il mondo ha marcito appresso a poco in questo stato dal principio dell'impero romano, fino al nostro secolo. Nell'ultimo secolo la filosofia, la cognizione delle cose, l'esperienza, lo studio, l'esame delle storie, degli uomini, i confronti, i paralleli, il commercio scambievole d'ogni sorta d'uomini, di nazioni, di costumi, le scienze d'ogni qualità, le arti ecc. ecc. hanno fatto progressi tali che tutto il mondo rischiarato e istruito, si è rivolto a considerarse stesso e lo stato suo e quindi principalmente alla politica ch'è la parte più interessante, più valevole, di maggiore e più generale influenza nelle cose umane. Ecco finalmente che la filosofia, cioè la ragione umana, viene in campo con tutte le sue forze, con tutto il suo possibile potere, i suoi possibili mezzi, lumi, armi, e si pone alla grande impresa di supplire alla natura perduta, rimediare ai mali che ne son derivati, e ricondurre quella felicità ch'è sparita da secoli immemorabili insieme colla natura. Giacché insomma la felicità e non altro, è o dov'essere lo scopo di questa nostra oramai perfetta ragione, in qualunque sua opera: come questo è lo scopo di tutte le facoltà ed azioni umane.

Che saprà fare questa ragione umana venuta finalmente tutta intiera al paragone della natura, intorno al punto principale della società? Lascio li esperimenti fatti in Francia negli ultimi del passato, e nei primi anni di questo secolo. Riconosciuta per indispensabile la monarchia, e d'altronde la monarchia assoluta per tutt'uno colla tirannia, la filosofia moderna s'è appigliata (e che altro poteva?) al partito di puntellare. Non idee di perfetto governo, non ritrovati, scoperte, forme di essenziale e necessaria perfezione. Modificazioni, aggiunte, distinzioni, accrescere da una parte, scemare dall'altra, dividere e poi lambiccarsi il cervello per equilibrare le parti di questa divisione, toglier di qua, agginuger di là: insomma miserabili risarcimenti, e sostegni, e rattoppature e chiavi e ingegni di ogni sorta, per mantenere un edificio che perduto il suo ben essere, e il suo stato primitivo, non si può più reggere senza artifizii che non entrano affatto nell'idea primaria della sua costruzione. La monarchia assoluta s'è cangiata in molti paesi (ora mentre io scrivo s'aspetta che lo stesso accada in tutta Eu-

ropa) in costitutiva. Non nego che nello stato presente del mondo civile, questo non sia forse il miglior partito. Ma insomma questa non è un'istituzione che abbia il suo fondamento e la sua ragione nell'idea e nell'essenza o della società in generale e assolutamente, o del governo monarchico in particolare. E' un'istituzione arbitraria, ascitizia, derivante dagli uomini e non dalle cose: e quindi necessariamente dev'essere instabile, mutabile, incerta e nella sua forma, e nella durata, e negli effetti che ne dovrebbero emergere perch'ella corrispondesse al suo scopo, cioè alla felicità della nazione.

E' la medesima posizione che dà un senso preciso alla conclusione del Dialogo di Timandro e di Eleandro (nonché a tante altre pagine e versi di Leopardi), anche se ivi appaia come filtrata e allontanata dalla mediazione letteraria e poetica.

...dico, che se ne' miei scritti io ricordo alcune verità dure e triste, o per isfogo dell'animo o per consolarmene col riso, e non per altro; io non lascio tuttavia negli stessi libri di deplorare, sconsigliare e riprendere lo studio di quel misero e freddo vero, la cognizione del quale è fonte o di noncuranza e infingardaggine, o di bassezza d'animo, iniquità e disonestà di azioni, e perversità di costumi: laddove, per lo contrario, lodo ed esalto quelle opinioni, benché false, che generano atti e pensieri nobili, forti, magnanimi, virtuosi ed utili al ben comune o privato; quelle immaginazioni belle e felici, ancorché vane, che danno pregio alla vita; illusioni naturali dell'animo; e infine gli errori antichi, diversi assai dagli errori barbari; i quali, solamente, e non quelli, sarebbero dovuti cadere per opera della civiltà moderna e della filosofia. Ma queste, secondo me, trapassando i termini (come è proprio e inevitabile alle cose umane); non molto dopo sollevati da una barbarie, ci hanno precipitato in un'altra, non minore della prima; quantunque nata dalla ragione e dal sapere e non dall'ignoranza; e però meno efficace e manifesta nel corpo che nello spirito, men gagliarda nelle opere, e per dir così più riposta ed intrinseca.

La delusione storica non è qui meno evidente e decisiva: «i quali solamente, e non quelli, sarebbero dovuti cadere per opera della civiltà moderna e della filosofia»... «non molto dopo sollevati da una barbarie, ci hanno precipitati in un'altra»...; e il Leopardi può concludere, con scherzevolezza amara che tuttavia ricopre il suo più serio concetto: «Circa la perfezione dell'uomo, io vi giuro, che se fosse già conseguita, avrei scritto almeno un tomo in lode del genere umano».

Dunque vi è almeno un punto, nella storia moderna, in cui si è stati «sollevati dalla barbarie» e questo punto è stato la Rivoluzione.

In rapporto ad essa nasce il giudizio di Leopardi sulla propria epoca e sui due secoli che l'hanno preceduta. Ora, non è da credere che il giudizio negativo di Leopardi sulla propria epoca nasce tutto d'un colpo, sia tutto e soltanto un giudizio di risentimento e di avversione, di avversione moralistica. Esso è un giudizio che si è formato travagliatamente proprio attraverso il tentativo di giustificare questa epoca, di vedere in essa non un fallimento ma il principio di una vita nuova, lo svolgimento storico della Rivoluzione, di trovare in essa il filo della speranza. Di qui anche l'attenta discussione che il Leopardi continuamente fa degli autori contemporanei, e i loro nomi sono significativi, la Staël, il Lamennais, il Constant, lo Chateaubriand ecc. Questa discussione andrebbe ricostruita scrupolosamente e merita uno studio a parte. Ora, il tentativo di giustificare la propria epoca è importante e probativo, proprio perché in esso opera già la delusione storica e quindi operano già le caratteristiche categorie leopardiane, natura, ragione, filosofia, illusione ecc., ed esso, sul piano teorico, diventa un tentativo di superarne la rigida contrapposizione e di trovare ulteriori termini di raccordo e di mediazione fra loro. In tale giudizio la dialettica civiltà- barbarie si fa assai stretta e ravvicinata:

Il tempo di Luigi decimoquarto e tutto il secolo passato, fu veramente l'epoca della corruzione barbarica delle parti più civili d'Europa, di quella corruzione e barbarie, che succede inevitabilmente alla civiltà di quella che si vide ne' Persiani e ne' Romani, ne' Sibariti, ne' Greci ecc. E tuttavia la detta epoca si stimava allora, e per esser freschissima, si stima anche oggi civilissima, e tutt'altro che barbara. Quantunque il tempo presente, che si stima l'apice della civiltà, differisca non poco dal sopradetto e si possa considerare come l'epoca di un risorgimento dalle barbarie. Risorgimento incominciato in Europa dalla Rivoluzione francese, risorgimento debole, imperfettissimo, perché derivato non dalla natura, ma dalla ragione, anzi dalla filosofia, ch'è debolissimo, tristo, falso, non durevole principio di civiltà. Ma pure è una specie di risorgimento; ed osservate che malgrado la insufficienza de' mezzi per l'una parte, e per l'altra la contrarietà ch'essi hanno colla natura, tuttavia la Rivoluzione francese (com'è stato spesso notato) ed il tempo presente hanno ravvicinato gli uomini alla natura, sola fonte di civiltà, hanno messo in moto le passioni grandi e forti, hanno restituito alle nazioni già morte, non dico una vita, ma un certo palpito, una certa lontana apparenza vitale.

Di questo il Leopardi, attentissimo sempre al fenomeno della moda, vede un segno anche nelle mode mutate:

Applicate a questa osservazione le barbare e ridicolissime e mostruose mode (monarchiche e feudali), come guardinfanti, pettinature d'uomini e donne ecc. ecc. che regnavano, almeno in Italia, fino agli ultimissimi anni del secolo passato, e furono distrutte in un colpo dalla Rivoluzione. E vedrete che il secolo presente è l'epoca di un vero risorgimento da una vera barbarie, anche nel gusto...

Correlativo a questa posizione è il suo giudizio sulle «massime liberali» che ribadisce e assorbe quello sul dispotismo del XVII sec.:

Chiamano moderne le massime liberali, e si scandalizzano, e ridono che il mondo creda di essere oggi solo arrivato al vero.

Ma elle sono antiche quanto Adamo, e di più hanno sempre durato e dominato, più o meno, e sotto differenti aspetti sino a circa un secolo e mezzo fa, epoca vera e sola della perfezione del dispotismo, consistente in gran parte in una certa moderazione che lo rende universale, intero, e durevole. Dunque tutta l'antichità delle massime dispotiche, cioè del loro vero ed universale dominio nei popoli (generalmente e non individualmente parlando), non rimonta più in là della metà del Seicento. Ed ecco come quel tempo che corse da quest'epoca sino alla Rivoluzione fu veramente il tempo più barbaro dell'Europa civile, dalla restaurazione della civiltà in poi. Barbarie dove inevitabilmente vanno a cadere i tempi civili; barbarie che prende diversi aspetti, secondo la natura di quella civiltà da cui deriva, e a cui sottentra, e secondo la natura de' tempi e delle nazioni. Per esempio, la barbarie di Roma sottentrata alla sua civiltà e libertà, fu più feroce e più viva: quella dei Persiani fu simile nella mollezza e nella inazione e torpore, alla nostra. Ed ecco come il tempo presente si può considerare come epoca di un nuovo (benché debole) risorgimento della civiltà.

E nel tentativo di giustificare l'epoca, di trovare in essa una traccia di strada per il futuro, provvisoriamente, e quasi in via di sperimento, si configura al Leopardi in modo diverso anche quella dipendenza dalla «ragione» del «sentimentale», che prima era stata da lui denunciata e respinta nei romantici, e poi accettata, ma pessimisticamente, come inevitabile conseguenza dei tempi infausti e della loro deprecabile filosoficità. Ora invece:

Riferite a questo, per altro effimero e debole e falso, risorgimento della civiltà, la mitigazione del dispotismo, e la intolleranza del medesimo più propagata: il perfezionamento di quello che si chiama sentimentale, perfezionamento che data dalla Rivoluzione.

Il Leopardi, sempre conseguente nelle sue posizioni particolari, raccoglie in questo «sentimento» motivi molto specifici dell'epoca romantica, anzi dell'ethos della Restaurazione, come «il risorgimento di certe idee cavalleresche» e perfino «un certo maggior rispetto della religione dei nostri avi», «tante altre opinioni e pregiudizi sociali, ma nobili, dolci e felici ecc.», elementi che più costantemente ripugnano all'animo del Leopardi, e che egli pinttosto attribuisce alla barbarie che alla civiltà. In essi egli cerca ora di vedere «cose che dimostrano un certo ravvicinamento del mondo della natura, ed alle opinioni e sentimenti naturali, ed alcuni passi fatti indietro, sebbene languidamente, e per miseri e non vitali, anzi mortiferi princìpi, cioè il progresso della ragione, della filosofia, de' lumi».

Questa è in certo modo (quanto al contenuto dei tempi, non quanto alla volontà del superamento) la punta estrema del tentativo leopardiano di avvicinarsi alla propria epoca. Abbiamo visto come circondata di riserve: riserve che si riflettono, parrebbe, all'indietro, anche sulla Rivoluzione, ma sulla Rivoluzione non considerata in se stessa, bensì nel suo rapporto con la filosofia; ed è proprio questo il punto che ora ci interessa. Dapprima il Leopardi afferma seccamente:

La Rivoluzione francese posto che fosse preparata dalla filosofia, non fu eseguita da lei, perché la filosofia specialmente moderna, non è capace per se medesima di operar nulla; e subito dopo, mitigando, aggiunse: «E quando anche la filosofia fosse buona ad eseguire se stessa una rivoluzione, non potrebbe mantenerla».

Ma come potrebbe il Leopardi misconoscere il rapporto che c'era stato tra la filosofia e la Rivoluzione? Egli non misconosce questo rapporto ed è quindi come travagliato dal duplice ed opposto giudizio recato sulla Rivoluzione da una parte, sulla filosofia-ragione e sui lumi dall'altra.

E' una cosa troppo nota qual fosse la depravazione interna de' costumi in Francia da Luigi 14, il cui secolo, come ho detto, fu la prima epoca vera della perfezione del dispotismo, ed estinzione e nullità delle nazioni e della moltitudine, sino alla Rivoluzione. La quale

tutti notano che ha molto giovato alla perdita morale francese, quanto era possibile: 1. in questo secolo così illuminato, e munito contro le illusioni, e quindi contro le virtù 2. in tanta, e tanto radicata e vecchia depravazione, a cui la Francia era assuefatta; 3. in una nazione particolarmente ch'è centro dell'incivilimento, e quindi del vizio; 4. col mezzo di una rivoluzione operata in gran parte dalla filosofia, che volere o non volere, in ultima analisi è nemica mortale della virtù, perch'è amica anzi quasi la stessa cosa colla ragione, ch'è nemica della natura, sola sorgente della virtù.

Sarebbe facile risolvere il disagio di queste righe dicendo che vi è in Leopardi come una posizione di maniera, nei riguardi della filosofia e della ragione, che gli impedisce di andare a fondo del proprio concetto storico-politico e di saldare la sua adesione ai fatti con una adesione ai principi.

Ma niente sarebbe stato più falsificante di una simile risposta riguardo al rapporto che Leopardi ha con le proprie idee. Il Leopardi si trova in certo modo in una contraddizione, ma questa contraddizione non è tra i fatti e un preformato, aprioristico, sistema di idee, ma ha tutta la sua origine nei fatti stessi, come appaiono ai suoi occhi: un movimento che ha fallito il proprio esito, a cui è venuta meno la direzione nella quale si svolgeva, che è stato tradito dalla storia. E pure dietro a questo movimento stava il massimo sviluppo del pensiero, delle «cognizioni», dell'«esperienza» ecc. che si fosse avuto nella civiltà umana, sviluppo che ha recato nel fatto un rapporto positivo e decisivo, la Rivoluzione, e che poi è rimasto come sganciato da questo. E allora il Leopardi, per oltrepassare l'antinomia in cui è chiuso e si dibatte, conia un termine intermedio, la «mezza filosofia», che non ha in se stesso carattere svalutativo, ma che richiama gli altri analoghi, non meno positivi, che già abbiamo trovato, della «civiltà media» e della «mezzana ignoranza».

CESARE LUPORINI

da Leopardi progressivo, in *Filosofi vecchi e nuovi* Firenze, Sansoni, 1947, pp. 135 sgg.; 226 sgg.

Il mito leopardiano

Com'è risaputo, nella poetica leopardiana è essenziale la distinzione tra una poesia che canta (di qui il nome dei “canti”), la lirica, e una poesia che imita, costituita da tutti gli altri generi letterari, primo fra tutti il genere drammatico. La poesia deve essere essenzialmente voce del cuore, come quella che possa e sappia tradurne immediatamente i moti, al di là di ogni elemento intellettualistico o riflessivo: alla guisa dell'acqua che fresca erompa dall'ardua polla rupestre. Una simile poetica comporta una naturale dispersione spirituale (quella dispersione che nel Pascoli diverrà quasi costante), da cui il Leopardi si salva miracolosamente, in virtù di quella ch'è la dote dei grandi poeti e che egli possedette in sommo grado: il senso della economia, della misura della parola, che acquisì dalla conoscenza profonda della serena anima greca. Essa, poi, è connaturata alla spiritualità del poeta e spiega le ragioni critiche per le quali, tra le innumerevoli definizioni che ancora corrono su questa divina poesia che più di ogni altra si sottrae prodigiosamente alle schematizzazioni dell'interprete, ha avuto una maggiore fortuna quella di poeta dell'idillio, fissata dal Figurelli nel suo libro: Leopardi, poeta dell'idillio. Allorché si ripete che nel Leopardi v'è una sostanziale incapacità di vivere la vita quotidiana nella trama dei suoi rapporti sociali ed economici, si dice senza dubbio il vero. Ma tale affermazione non suona affatto limite o difetto, ché anzi, ribadisce quella ch'è la genuina immagine terrena del Leopardi: l'eterno adolescente. Il Leopardi, infatti, a differenza di tutti noi che, a man mano che ci inoltriamo nell'età matura, impariamo ad adoperare, come ben dice il Bontempelli, le armi dell'offesa e della difesa, mantenne sempre intatto il dono prodigioso dell'adolescenza, sicché tutta la sua vita fu un incontro tra il semplice (così egli dice nel Canto notturno), ossia l'adolescente, e i composti, i saggi, cioè gli uomini.

E questo dono prodigioso operò in lui quanto più non se ne

rendeva ragione e faceva consistere la sua infelicità nel non poter essere, come gli altri uomini, infelice per qualche cosa.

Ma il poeta non poteva avere coscienza di questo suo privilegio, perché, in tal caso, sarebbe stato anche egli un saggio: il primo uomo fu saggio allorché, perduto il paradiso della prima innocenza, ebbe coscienza della perdita irreparabile, e la saggezza e, anzitutto, coscienza della perdita innocenza. Siccome vivere è comunicare, all'adolescente che si guarda intorno smarrito, viene incontro la sola creatura che possa parlare al suo cuore il linguaggio semplice degli elementi: la natura. La tendenza idillica diviene, perciò, la ragione di vita dell'anima leopardiana, come quella che le permette il primo contatto col mondo, con le cose: è più facile, osserva il Momigliano, immaginare il Petrarca senza Valchiusa che Leopardi senza Recanati. Errore fondamentale della critica è stato quello di non avere intuita l'importanza iniziale di questo contatto, di questa comunione tra l'adolescente e la natura, di non aver fatto del motivo idillico il centro motore di tutta la poesia leopardiana e di averlo posto, pur considerandolo come il più insistente, sullo stesso piano degli altri motivi, da quello della giovinezza, a quello dell'amore, da quello dell'infinito a quello del perché e del dove dell'esistenza. La verità è che il mito dell'adolescenza che naturalmente, si traduce nella forma dell'idillio, è centro di irradiazione di tutti gli altri temi poetici, i quali soltanto in esso trovano la loro unità. L'amore, l'infinito, il perché e il dove leopardiani sono le voci suggestive del dono prodigioso dell'adolescenza, ch'è tutto un sogno senza confini, che trova la sua ragione solo nella sua purezza senza tempo, nella sua immensità fatta di spazi interminati.

FRANCO SCANDIFFIO

da Parini a Pirandello Napoli, Liguori, 1957, pp. 109-111

Sul pensiero di Leopardi

Anche all'interno del classicismo illuminista italiano e della tradizione alfieriana-come nel più vasto ambito della cultura europea-il Leopardi occupa una posizione di punta. In lui giunge al massimo grado quella tensione tra «progressismo» e pessimismo che era implicita in gran parte del pensiero e della letteratura di cui egli si era nutrito. Già nei grandi illuministi francesi del Settecento, pur così fiduciosi nella possibilità di riformare la società e di rendere felice l'uomo, affiorano spunti di pessimismo non soltanto storicossociale, ma anche «cosmico», relativo cioè al rapporto uomo-natura e a certi dati imm modificabili della condizione umana. La polemica contro la religione tradizionale, intrapresa con la profonda convinzione di contribuire non solo a un acquisto di verità ma anche di felicità, finiva per coinvolgere qualsiasi concezione provvidenzialistica, anche l'idea di una provvidenza immanente alla storia, di un progresso costante e necessario realizzato dall'umanità con le proprie forze. Gli argomenti usati per demolire la teodicèa si rivelavano efficaci anche contro la fiducia nella possibilità d'instaurare un *regnum hominis*. Il *Poème sur le désastre de Lisbonne* di Voltaire è l'esempio più celebre, ma tutt'altro che unico, di questo insorgere di motivi pessimistici all'interno dell'illuminismo; ed è noto che il Leopardi lo lesse e ne risentì l'influsso, specialmente per ciò che riguarda l'antinomia tra infelicità dei singoli e (presunta) felicità collettiva. Ancor più evidente è, come già abbiamo accennato, il pessimismo implicito nel titanismo alfieriano. E anche nel Giordani la fede nella felicità dell'umanità futura, liberata da pregiudizi e da oppressioni, si alternò a una visione desolata dell'uomo ineluttabilmente infelice.

Tuttavia né gli illuministi del Settecento, né Alfieri, né Giordani portarono a fondo la presa di coscienza di questo contrasto.

Il *Poème sur le désastre de Lisbonne* si conclude con un

ripiegamento fideistico che, se può essere in parte dettato da cautela «diplomatica», corrisponde però sostanzialmente al deismo a cui Voltaire rimase fermo. Nell'ultimo Alfieri, anche per effetto dell'involuzione politica di fronte all'esperienza rivoluzionaria, il titanismo cede spesso a vaghe nostalgie religiosizzanti. Il Giordani non concede nulla allo spiritualismo e alla trascendenza, ma in lui prevale la tendenza a dimenticare, nella lotta per il progresso sociale e culturale dell'umanità, il fondo pessimistico della propria Weltanschauung: anzi egli indica esplicitamente al Leopardi l'impegno della lotta come l'unico mezzo per superare, pragmaticamente se non in linea teorica, il pessimismo.

Nel Leopardi ciò non accade. Nel suo pensiero le esigenze progressiste non sopraffanno mai il pessimismo; anzi, nell'ultima fase progressismo e pessimismo si esaltano e si potenziano entrambi, e l'originale tentativo di conciliazione tra i due termini che egli compie, non significa in nessun modo vanificazione o attenuazione di uno dei due.

Le caratteristiche specifiche della posizione leopardiana appaiono più chiare se ripercorriamo, sia pure in modo necessariamente sommario, l'evoluzione che il rapporto pessimismo-progressismo subisce nel suo pensiero. Nel periodo che va, a un dipresso, dall'inizio della «conversione letteraria» fino alla grande crisi pessimistica della primavera del '19-ma che per più aspetti si prolunga anche dopo quella crisi, fin verso il '22- il Leopardi sembra orientarsi verso una missione di poeta civile quale lo auspicava il Giordani: poeta patriottico, classicista, tendenzialmente repubblicano-russoiano: di un patriottismo, quindi, per un verso più libresco, più legato al passato, più provinciale, per un altro più avanzato e democratico del patriottismo riformatore-cristiano dei romantici lombardi.

Il cosiddetto «pessimismo storico» di questa prima fase non è, a rigore, ancora pessimismo, cioè non si è ancora assolutizzato ed eretto a sistema. È piuttosto vivissima insofferenza dell'atmosfera stagnante dell'Italia e dell'Europa della Restaurazione, vagheggiamento di una società repubblicana, libera da superstizioni mortificanti e da ascetismo ma anche da eccessi di razionalismo e di raffinatezza, capace di vivere una vita intensa sotto l'impulso di energiche e magnanime illusioni. La propria infelicità individuale è considerata, almeno prevalentemente, dal Leopardi come un caso- limite dell'infelicità della società italiana del suo tempo, condannata all'inattività e alla noia (nella Canzone al Mai il motivo della noia ha una forte intonazione politica), fisicamente decaduta per colpa di un'educazione ascetica che

tende a comprimere ogni impulso vitale.

Recanati - e, in Recanati, casa Leopardi - è il luogo in cui i mali comuni a tutta l'Europa della Restaurazione si soffrono in modo particolarmente intenso e paradigmatico. Ancora nella lettera dedicatoria della Canzone al Mai (1820, ristampata con poche varianti nel '24) il Leopardi dà un'interpretazione politica del proprio atteggiamento pessimistico: «Ricordatevi— scrive al conte Leonardo Trissino - ch'ai disgraziati si conviene vestire a lutto, ed è forza che le nostre canzoni rassomiglino ai versi funebri. Diceva il Petrarca, ed io son un di quei che 'l pianger giova. Io non posso dir questo, perché il piangere non è inclinazione mia propria, ma necessità de' tempi e volere della fortuna».

Ma già in questa fase-e specialmente dalla primavera del '19 in poi-comincia a manifestarsi, in forma ancora sporadica, quello che con espressione poco felice è stato chiamato il pessimismo cosmico, cioè la tesi della radicale e insanabile infelicità dell'uomo. Alla concezione di una Natura benefica, da cui gli uomini si sarebbero allontanati causando la propria infelicità, subentra talvolta la visione opposta, di una Natura matrigna che è essa la causa dell'infelicità umana. Questi accenni sono da ricercare non tanto nello Zibaldone, quanto in poesie o in abbozzi di poesie:

«Natura
n'ha fatti a la sciaura
tutti quanti siam nati»

leggiamo nella canzone Per una donna inferma di malattia lunga e mortale (scritta nella primavera del '19 e poi non pubblicata); e poco sotto:

«E chi diritto guata,
nostra famiglia (cioè il genere umano) a la natura è gioco».

E in un abbozzo di idillio Alla Natura:

«Sempre adorata mia solinga sponda
Deh perché agli occhi miei furi la vista
Dell'incantevole e magico effetto
Che Natura concede alle creature.
Alle creature sì, ma non a tutte...
Ahi a me matrigna, spietata madre!
Dimmi il perché di tal misura e peso.

Qual sfregio mai ti feci, il perché dimmi?
Da l'alveo materno me traesti
Forse a scherno e ludibrio de' mortali?
Mortal pur io, non a lor secondo,
Né merto pena tal. Benedicesti
Pure la terra di cui me plasmasti...
(...) Opra delle tue man son dunque io,
Né disdegnar me puoi, qual belva i nati».

C'è alla fine di questo abbozzo, dopo una punta «blasfema» un ripiegamento:

«Tu ridesti forse della mia sorte.
Ridi pur, n'hai ben d'onde: oh gran prodezza!
Ridi dell'opra tua! Perdona, o Madre;
E' il dolore che parla, non parlo io...
Son opra tua pur io: né mi fa credere
Che me tu lascerai fra tante pene».

Ma nell'Ultimo canto di Saffo, che è la compiuta realizzazione artistica di questo abbozzo informe, la nota «fiduciosa» finale è ovviamente sparita; il canto è tutto una protesta contro l'ingiustizia della disuguaglianza fisica, non sociale: la natura idillica del paesaggio ha per contrapposto non la civiltà corrotta, ma la bruttezza di Saffo, cioè una manifestazione abnorme della natura stessa, che è motivo di infelicità insanabile per chi ne è soggetto e vittima.

E' dunque senz'altro auspicabile una ricerca approfondita sulla genesi del pessimismo cosmico, come quella che preannuncia il Berardi. Essa permetterà di confutare sia quegli studiosi che hanno negato ogni distinzione tra le due fasi del pessimismo leopardiano sia quelli che hanno asserito che il passaggio avviene in modo repentino e concettualmente immotivato, col Dialogo della Natura e di un Islandese. L'una e l'altra tesi, nella loro apparente opposizione nascevano in realtà da un identico desiderio: negare coerenza e organicità di sviluppo al pensiero leopardiano, di mostrare che le idee del Leopardi hanno l'immediatezza passionale e fantastica, la mancanza di valore autonomo che è caratteristica delle idee dei poeti puri.

Nel controbattere queste tesi, bisognerà, tuttavia, stare attenti a non presentare il passaggio dal primo al secondo pessimismo come frutto di uno sviluppo puramente concettuale. E' giusto, sì, ricordare che ogni «puro vitalismo» ha in sé una «contraddizione intrinseca»

che lo porta a convertirsi in pessimismo. E' giusto analizzare le ambivalenze insite fin dall'inizio nel concetto leopardiano di «natura», e osservare che il Leopardi doveva necessariamente, prima o poi, rendersi conto che quella stessa Natura che aveva dato all'uomo le beatificanti illusioni gli aveva però anche dato la ragione destinata a dissolverle (né era facile incolpare soltanto l'uomo, e non in ultima analisi la Natura stessa, dell'«abuso» della ragione e dell'allontanamento dallo stato primitivo). Si può anche aggiungere che nella prima fase del pensiero Leopardiano la Natura era concepita come una madre pietosa che aveva velato all'uomo, mediante le illusioni, l'amara verità della sua condizione: dunque nemmeno lo stato originario dell'umanità era uno stato di felicità obiettiva, ma piuttosto di infelicità velata: facile, dunque, da questa esaltazione della Natura madre pietosa, passare alla denuncia della Natura matrigna, proprio in quanto essa non aveva dato agli esseri viventi la felicità obiettiva, non li aveva resi esenti da malattie, vecchiezza, morte. E infine, come cercherò di mostrare nel saggio seguente (pp. 202 sgg.), la scoperta del pessimismo antico, compiuta dal Leopardi nel 1823, contribuì a convincerlo che l'infelicità non era una conseguenza dell'eccessivo razionalismo dei tempi moderni, ma un dato costante dell'esistenza umana.

Tutto questo è giusto, ma non bisogna dimenticare che la nuova concezione della Natura malefica nasce nel Leopardi, primariamente; non sul filo logico di tali argomentazioni, ma per l'urgere di nuove esperienze pratiche, non sistemabili nel quadro del «pessimismo storico». Queste esperienze pratiche consistono nell'aggravarsi delle sue condizioni di salute (primavera del '19) e, già prima, nell'accentuato senso di infelicità per la sua deformità fisica.

E' questo un punto che può prestarsi con estrema facilità a grossolanissimi equivoci, ma che proprio per ciò va affrontato, non eluso o negato. Il Leopardi ha sempre protestato con piena ragione contro quegli avversari che credevano di potersi esimere dalla confutazione razionale del suo pessimismo presentandolo come il mero riflesso di una condizione patologica (pessimista perché gobbo!), privo quindi di ogni validità generale. Che questa tesi, nata dal livore clericale di Niccolò Tommaseo, ripresa poi dai positivisti alla Sergi e infine riutilizzata da Benedetto Croce, sia da respingere, non c'è dubbio. Ma il vero modo di respingerla non consiste nel negare, come pure si è fatto, ogni incidenza della malattia e della deformità fisica nella genesi della Weltanschauung leopardiana, di fare, quindi, del pessimismo leopardiano un fatto puramente «spirituale» o, seguendo un altro indirizzo, puramente politico-sociale. Bisogna invece ricono-

scere che la malattia dette al Leopardi una coscienza particolarmente precoce ed acuta del pesante condizionamento che la natura esercita sull'uomo, dell'infelicità dell'uomo come essere fisico.

Come certe esperienze personali di rapporti di lavoro sviluppano nel proletario una consapevolezza particolarmente intensa del carattere classista della società capitalistica (quel «senso di classe» così difficile ad acquisire per l'uomo di sinistra di origine non proletaria), così la malattia contribuì potentemente a richiamare l'attenzione del Leopardi sul rapporto uomo-natura. Il torto dei cattolici alla Tommaseo, dei positivisti alla Sergi, degli idealisti alla Croce non sta nell'aver affermato l'esistenza di un rapporto tra «vita strozzata» e pessimismo, ma nel non aver riconosciuto che l'esperienza della deformità e della malattia non rimase affatto nel Leopardi un motivo di lamento individuale, un fatto privato e meramente biografico, e nemmeno un puro tema di poesia intimistica, ma divenne un formidabile strumento conoscitivo. Partendo da quell'esperienza soggettiva il Leopardi arrivò a una rappresentazione del rapporto uomo-natura che esclude ogni scappatoia religiosa (sia nel senso delle religioni tradizionali, sia in quello dei miti umanistici) e che, per il fatto di essere personalmente sofferta e artisticamente trasfigurata, non perde nulla della sua «scientificità».

Anche nei riguardi del «male fisico», beninteso, il Leopardi non trascurò mai di attribuire la sua parte di colpa alla società sua contemporanea, a quell'educazione tutta «spirituale» e malsana di cui egli e tutta la sua generazione avevano così gravemente sofferto.

Nell'importanza che greci e romani avevano dato all'educazione fisica vide sempre uno dei punti di superiorità degli antichi sui moderni.

Ancora nel *Tristano* - cioè in pieno «pessimismo cosmico» - ribadirà con gran forza questo punto: «...tra noi già da lunghissimo tempo l'educazione non si degna di pensare al corpo, cosa troppo bassa e abietta: pensa allo spirito: e appunto volendo coltivare lo spirito, rovina il corpo: senza avvedersi che rovinando questo, rovina a vicenda anche lo spirito»; e chiarirà che questo difetto dell'educazione moderna non è eliminabile con semplici riforme di istituzioni scolastiche-come pensavano i pedagogisti cattolico- liberali- ma implica tutta una nuova etica, anti-ascetica e anticristiana, e quindi una riforma radicale della società: «E dato che si potesse rimediare in ciò all'educazione, non si potrebbe mai senza mutare radicalmente lo stato moderno della società, trovare rimedio che valesse in ordine alle altre parti della vita privata e pubblica, che tutte, di proprietà loro, cospirano anticamente a perfezionare o a conservare il corpo, e oggi cospirano a depravarlo».

Ma era pur evidente che la migliore società di questo mondo mentre avrebbe potuto eliminare le ingiustizie di origine politico- sociale (e anche su questo punto rimasero nel pensiero del Leopardi forti riserve), avrebbe potuto soltanto esercitare un'azione palliativa nei riguardi dell'oppressione esercitata dalla natura sull'uomo. E quindi l'approfondimento di questo tema doveva prevalentemente orientare il pessimismo del Leopardi in senso «cosmico». Il che accade, come abbiamo visto, in modo ancora episodico nel '19, e poi sistematicamente a partire dal '23-'24.

Con piena ragione il Luporini considera come una scelta decisiva per l'ulteriore sviluppo del pensiero leopardiano l'aver, a questo punto, rifiutato il ricorso a Dio, il rifugio nel mistero e nella trascendenza, l'aver, anzi, imboccato la strada opposta, di un ateismo e materialismo sempre più conseguente. E qui, in effetti, che si misura tutta la grandezza umana e intellettuale del Leopardi, in confronto ai tanti «spiriti inquieti» del suo e del nostro secolo, per i quali il pessimismo è stato solo l'anticamera della conversione religiosa. La constatazione della fragilità dell'uomo di fronte alla natura non porta il Leopardi a fabbricarsi un mitico «regno dello Spirito», un altro mondo (comunque inteso) in cui l'uomo prenderebbe la sua rivincita. Egli porta avanti, invece, un'analisi del rapporto uomo-natura in termini totalmente demistificati. Dal Dialogo di un folletto e di uno gnomo fino al Copernico e oltre, ogni antropocentrismo e teleologismo viene radicalmente criticato e deriso; l'uomo è «una menomissima parte dell'universo», e la natura segue un suo ritmo di produzione-distruzione del tutto indipendente da ogni fine o interesse del singolo uomo o dell'umanità nel suo complesso. La nozione di spirito, come qualcosa di essenzialmente diverso e contrapposto alla materia, si rivela illusoria. Senziente e pensante è, nell'uomo, la materia stessa: il cervello, non l'anima.

Al tempo stesso, il Leopardi continua a svolgere, raccordandola col pieno materialismo ora da lui raggiunto, quella «teoria del piacere» che era sorta nel suo pensiero alquanto prima, come estrema conseguenza nichilistica del suo iniziale vitalismo. Più di uno studioso ha visto, a questo punto, una contraddizione fra «pessimismo cosmico» e materialismo. Il materialismo avrebbe dovuto produrre nel Leopardi, si dice, l'imperturbabilità di uno Spinoza o di uno Holbach: il pessimismo leopardiano costituirebbe un residuo di antropocentrismo, o addirittura sarebbe la spia di un'esigenza religiosa o rivelerebbe l'impossibilità di trovare nel poeta Leopardi una coerenza filosofica. In realtà il collegamento tra materialismo e pessimismo è dato proprio

dalla teoria del piacere, da quell'edonismo che è un elemento essenziale del pensiero leopardiano.

Non contrasta con un materialismo conseguente la constatazione che l'uomo ha una costituzione fisico-psichica tale da procurargli molto più sofferenza che godimento. L'infelicità umana di cui parla il Leopardi non è il mal du siècle romantico né una fumosa angoscia esistenziale: è (e il Leopardi se ne è reso conto man mano che diventava materialista) anzitutto una infelicità fisica, basata su dati ben concreti: malattie, vecchiezza, fugacità del piacere. Il Leopardi naturalmente sa bene che dalla base edonistica si sviluppano nell'uomo esigenze di ordine superiore (sentimentale, morale, culturale ecc.).

Ma anche su questo piano più elevato ha ragion d'essere il pessimismo, poiché i valori elaborati dalla civiltà umana sono estremamente caduchi, e la natura li annienta non meno di quanto annienti gli organismi biologici. Il Leopardi è critico spietato di tutti i miti dell'immortalità delle opere. La morte stessa dell'individuo che sul piano meramente edonistico-individuale si può considerare, ed è considerata dal Leopardi, come un non-male, un oggetto di timore infondato (di un timore, tuttavia, difficile a eliminarsi, e che dunque contribuisce all'infelicità della maggioranza degli uomini), ridiviene un male al livello dei rapporti affettivi tra le persone, per la lacerazione dell'«amante compagnia» che essa produce.

Ciò che dall'esposizione di Luporini non risulta, mi sembra, con sufficiente evidenza è che questo passaggio al materialismo conseguente non coincide con una spinta in senso più democratico, ma si accompagna per tutto un periodo (all'ingrosso dal '23 al '29) ad una forte diminuzione dell'interesse politico, a un disimpegno da quella missione di poeta civile a cui il Leopardi non aveva rinunciato fino a tutto il '21. Sono gli anni in cui il Leopardi si sente particolarmente vicino, dapprima, a Luciano (e per un breve periodo anche a Platone, non sul piano metafisico ma ironico-lirico), e poi soprattutto alla filosofia ellenistica. La conversione alla prosa ha precisamente questo significato, di rinuncia all'eroica disperazione e alle magnanime illusioni, da adozione di un atteggiamento rassegnato-ironico di fronte alla realtà.

Il Luporini ha tutte le ragioni di polemizzare con chi, a cominciare dal De Sanctis, considera la morale epitetica come l'unica coerente col pessimismo leopardiano, e l'altra, la morale eroica, come «tirata co' denti, non dedotta bene, anzi in contraddizione con le premesse». Ha anche ragione di notare che nell'adesione alla morale epitetica vi è nel Leopardi molto pudore ironico e una non mai sopita nostalgia della morale eroica. Il Leopardi, certo, non si acquetò mai in una

morale tardo-antica dell'atarassìa, che sarebbe stata un'evasione dal pessimismo lucido e razionale, in un certo senso analoga all'evasione «buddistica» di Schopenhauer. Per di più, Epittèto fu, per così dire, controbilanciato da Teofrasto, cioè da un moralista empirico e mondano, il quale insegnava, seguendo l'Etica Nicoenachea, che non bastano virtù e saggezza a dare la felicità, ma che è indispensabile anche il concorso di circostanze esteriori favorevoli.

Ma quello che mi sembra vada riaffermato, è che la suggestione della morale epittetèa-o, più in generale, ellenistica-non fu sentita dal Leopardi sporadicamente per tutto l'arco della sua vita, nei momenti di stanchezza e di pausa della tensione eroica, ma improntò di sé sostanzialmente una fase della vita e del pensiero leopardiano, quella degli anni di Bologna e del primo soggiorno fiorentino (1825-'27); e che essa segnò il culmine di un periodo di fondamentale apoliticità.

Di tale apoliticità non è difficile indicare i motivi. Intanto, bisogna ricordare che al movimento di rivolta politico-culturale contro la Restaurazione, culminato nei moti del '20-'21, era succeduto in tutta Italia, dopo la sconfitta di quei moti, un periodo di ripiegamento e di stasi. Tutta una generazione di intellettuali abbandonò allora la prospettiva rivoluzionaria e passò ad una prospettiva «riformistica». Lo spostamento dell'epicentro della cultura progressista da Milano a Firenze, dal «Conciliatore» all'«Antologia», coincide appunto con questa svolta. La nuova ondata rivoluzionaria del '31 troverà quasi tutti questi intellettuali su posizioni di sfiducia e di estraneità alle «sette»: perfino il Giordani, che aveva esultato per i moti del '20 e che ideologicamente e umanamente non si amalgamò mai con l'ambiente del Vieuusseux e del Capponi, si mantenne freddo e sfiduciato dinanzi ai moti emiliani e romagnoli del '31 - mentre poi di nuovo parteciperà agli entusiasmi del '48. - L'abbandono della prospettiva risorgimentale da parte del Leopardi, se era già implicito nel nuovo corso impresso al suo pensiero dalla crisi personale del '19, ricevette certo un forte impulso dalla crisi politica del '21. Accanto alla più vasta «delusione storica» per la sconfitta della rivoluzione francese, a cui si riferisce costantemente il Luporini (e che forse andrebbe essa stessa meglio circostanziata e distinta nei suoi vari motivi), non bisogna trascurare questa nuova delusione prodotta dal fallimento dei moti di Napoli e di Torino, la quale si farà ancora sentire chiaramente nei Paralipomeni, sommata all'esperienza dell'ulteriore fallimento del '31. Il cupo pessimismo eticopolitico del Bruto minore (dicembre del '21) è anche un riflesso di quella delusione. E' ben naturale che, in un'atmosfera oramai priva di tensione rivoluzionaria, a quell'estrema

protesta titanistica seguisse una fase più rassegnata e diseroicizzata.

Le Operette morali, progettate dal Leopardi ancora nel luglio del '21 come una prosecuzione, su altro piano, del suo impegno di educazione politica e civile («le armi del ridicolo» usate «a scuotere la mia povera patria, e secolo»: Zibaldone, pp. 1393 sgg.), segnarono di fatto, tre anni dopo, il temporaneo abbandono di quell'impegno. Al Leopardi «questo ridicolissimo e freddissimo tempo» appariva ormai refrattario non solo alla lirica politica appassionata, ma anche alla satira politica.

Ma oltre a ciò bisogna tener conto del fatto che il passaggio del Leopardi a un materialismo coerente, che avviene appunto dal '23 in poi, costituì, almeno in un primo tempo, un incentivo al disimpegno politico. Mentre il pessimismo «storico», democraticorussoiano degli anni precedenti era, per così dire, spontaneamente progressista sul piano politico-sociale, molto meno facile e immediato era il compito di coordinare il nuovo pessimismo materialistico con un atteggiamento politico-sociale progressista. La persuasione dell'infelicità radicale di tutti gli esseri viventi, a cui il Leopardi era giunto, poteva far apparire come trascurabili gli sforzi per conquistare migliori istituzioni. A questa conclusione il Leopardi effettivamente giunse, per esempio in quella lettera al Vieusseux del 4 marzo 1826 su cui giustamente hanno richiamato l'attenzione il Bigi e il Biral: «gli uomini sono a' miei occhi quello che sono in natura, cioè una menomissima parte dell'universo, e i miei rapporti con loro e i loro rapporti scambievoli non m'interessano punto, e non interessandomi, non gli osservo se non superficialissimamente. Però siate certo che nella filosofia sociale io sono per ogni parte un vero ignorante. Bensì sono assuefatto ad osservar di continuo me stesso. cioè l'uomo in sè, e similmente i suoi rapporti col resto della natura...».

Il Leopardi progressivo di Luporini soffre un po' di un'indeterminatezza del concetto di progressismo, che non è un fatto isolato nella storiografia marxista. La lotta per la liberazione dell'uomo dai pregiudizi religiosi e metafisici e per la conquista di una visione del mondo integralmente laica è logicamente-ed è stata anche storicamente, ed è tuttora-connessa con la lotta contro ogni sorta di oppressione politico-sociale. Tuttavia connessione non significa identità immediata, ed è facile citare molti casi di sfasatura, o addirittura di temporaneo contrasto tra progressismo politico-sociale e progressismo «scientifico», tra democraticità e razionalismo laico. Questo punto è stato messo bene a fuoco da Antonio La Penna in un recente articolo su Lucrezio:

«Il problema (del progressismo di Lucrezio) è tutt'uno con quello dell'atteggiamento da prendere verso il razionalismo e il materialismo del passato, anche quando essi siano stati politicamente agnostici o addirittura reazionari. Orbene razionalismo e materialismo reazionario, quando hanno portato ad una conoscenza più esatta della natura e della storia, quando hanno segnato un progresso scientifico, hanno pur sempre accresciuto le condizioni per una liberazione totale dell'uomo, per una liberazione, cioè, sia dall'errore sia dalla soggezione sociale e politica: appunto perché la liberazione totale, a cui aspira il marxismo, è fondata sulla conoscenza scientifica della realtà naturale e storica. Credo di non errare affermando che Machiavelli fu meno democratico di Savonarola: eppure Machiavelli conta per il marxista molto più di Savonarola come base della sua visione storica e politica. Illuminismo e marxismo sono, a gradi diversi, due sintesi della chiarezza razionale e della spinta liberatrice che prima trovava espressione in utopie e in miti religiosi».

Nell'illuminismo stesso i due momenti della sintesi di cui parla il La Penna sono presenti, nei vari pensatori, in molto varia misura; e proprio l'illuminismo fornisce, per la distinzione tra progressismo scientifico e progressismo politico-sociale, esempi anche più pertinenti di quelli di Machiavelli e Savonarola. Basti pensare a Rousseau democratico avanzatissimo, eppure molto meno laico e razionalista di La Mettrie, Holbach, Helvétius, materialisti conseguenti ma molto moderatamente progressisti in politica.

La confusione tra i due piani può condurre a forzature opposte: a presentare come democratico ogni laico e materialista, oppure a liquidare senza altro come reazionario in senso globale il materialista antidemocratico. Il primo caso si è verificato con Epicuro e Lucrezio; il secondo, col positivismo del secondo Ottocento, che tuttora non trova nella storiografia democratica e marxista una equa valutazione.

Nel caso del Leopardi, non si tratta minimamente di limitare il suo progressismo al piano razionalista-laico. Progressista il Leopardi fu anche sul piano politico-sociale: questa conquista del saggio di Luperini non si cancella. Ma la distinzione tra i due piani serve, per il Leopardi, a raggiungere una visione più articolata del suo pensiero, a riconoscere che in diversi periodi della sua vita ora l'uno ora l'altro progressismo furono predominanti, a rendersi conto, infine, che tra l'uno e l'altro vi furono delle collisioni e che l'ultimo Leopardi è caratterizzato appunto dallo sforzo di armonizzare questi due aspetti del proprio pensiero. Nel saggio luperiniano, invece, il materialismo è

preso in esame e valutato positivamente-quasi soltanto in funzione del progressismo politico-sociale (pp. 251-254): il momento materialistico viene ad assumere importanza non in sé, ma come raccordo tra il primo e l'ultimo Leopardi, come ancoraggio contro il rischio di esser travolto dai flutti dell'irrazionalismo prima di aver elaborato la nuova morale laica e combattiva. Di qui quella sottovalutazione delle Operette morali a cui già abbiamo accennato; di qui, anche, il fatto che, fra gli ispiratori del pensiero leopardiano, sono sempre presenti a Luporini i «filosofi politici» Hobbes, Rousseau e Voltaire, ma non è nemmeno una volta ricordato il «materialista volgare» Holbach, a cui pure, come abbiamo accennato (p. 151, n. 40), il Leopardi deve alcuni spunti importanti.

Il nuovo vigore che il motivo della fraternità umana assume a partire dal Dialogo di Plotino e di Porfirio (1827), la nuova grande fioritura lirica dei canti pisano-recanatesi del '28-'29 segnano l'abbandono definitivo della morale dell'atarassia, ma non ancora un deciso ritorno all'interesse politico. Fu il contatto polemico con l'ambiente cattolico-liberale, specialmente nel secondo soggiorno fiorentino e poi nel napoletano, a porre dinanzi al Leopardi il problema di ristabilire, su basi necessariamente diverse che nel '18-'21, un nesso tra il proprio pessimismo e un atteggiamento politico progressista.

Il cattolicesimo liberale rappresentava qualcosa di particolarmente avverso a tutto il pensiero del Leopardi. Era il mito del progresso, privato della carica di lucido razionalismo che aveva avuto nel Settecento francese e riconciliato coi vecchi miti cattolici.

Era l'esaltazione delle conquiste tecnico-scientifiche (il vapore, la diffusione rapida delle notizie: si pensi alla satira della Palinodia) accompagnata però dalla rinuncia ad una visione veramente scientifica, cioè laica, della realtà. Era il cattolicesimo ottimista - mentre il Leopardi, finché aveva creduto di poter conciliare in qualche modo il proprio pessimismo col cristianesimo, aveva puntato proprio sulla rappresentazione pessimistica che il cristianesimo fa di questo mondo -.

A un tale ambiente gli scritti del Leopardi, e in particolar modo, le Operette morali, erano apparsi come l'espressione di un ateismo che negava insieme la religione e il progresso; che si opponeva, quindi, totalmente allo «spirito del secolo». Né questi nuovi detrattori erano puri e semplici reazionari che il Leopardi poteva trascurare. Stavolta le critiche venivano da una opinione pubblica, a suo modo, illuminata e progressista; e l'accusa di irreligione era (ben diversamente dalle critiche che il Leopardi aveva ricevuto in occasione delle prime canzoni patriottiche) congiunta strettamente a quella di scarso patriottismo e

di sfiducia nell'umanità. Che, del resto, una parte di quelle accuse trovasse risonanza anche fuori dell'ambiente liberale-cattolico, anche tra l'opinione pubblica risorgimentale in senso largo, lo dimostra il saggio di Pietro Giordani sulle Operette morali, destinato all'«Antologia» del Vieusseux ma poi non pubblicato: il Giordani come già accennammo, dichiarava di condividere il pessimismo leopardiano e lo difendeva dalle critiche dei moderati toscani, ma esprimeva anch'egli il desiderio di un maggiore impegno politico da parte del Leopardi.

Il bisogno di rispondere a queste accuse di apoliticità e di egocentrismo «il proprio petto / esplorar che ti val? Materia al canto / non cercar dentro te», sono le parole che il Leopardi mette in bocca ad uno dei suoi oppositori nella Palinodia) costituì certamente la spinta decisiva per la ripresa polemica e combattiva, per il nuovo titanismo dell'ultimo Leopardi. Questo movente in qualche misura «esterno» dell'ultima fase del pensiero leopardiano non toglie nulla (diversamente da come è parso a qualche critico) alla sua profonda sincerità e coerenza: dimostra piuttosto la capacità del Leopardi di reagire al nuovo clima politico culturale, allargando il respiro umano e sociale del proprio pessimismo, fondando una morale integralmente laica e smitizzata.

Al compromesso ideologico attuato dai cattolici liberali il Leopardi contrappone, in quest'ultima fase, una grande ripresa di temi illuministici e materialistici. Non c'è libertà politica, egli afferma, senza libertà dal dogma e dal mito («Libertà vai sognando, e servo a un tempo / vuoi di nuovo il pensiero»). E' proprio questa esigenza di smascheramento degli «errori barbari» del cattolicesimo che fa superare al Leopardi ogni residuo di dubbio sull'opportunità o meno di rivelare agli uomini il male della condizione umana in tutta la sua crudezza: alla convinzione del «valore sociale del vero» (per usare una felice espressione del Berardi) il Leopardi giunge perché l'esperienza gli ha dimostrato che nell'epoca attuale il vuoto dell'ignoranza non è riempito dalle gagliarde e magnanime illusioni dei primitivi, ma da un ibrido connubio delle deprimenti superstizioni medievali con un progressismo superficiale e falso, incapace di dare la felicità all'uomo: meglio, allora, quella «fiera compiacenza» che è prodotta da una lucida disperazione, e che costituisce, in un mondo in cui l'azione eroica è ormai preclusa, l'ultima e paradossale forma di «virtù» classicheggiante. I Paralipomeni, con la negazione di ogni differenza qualitativa insuperabile tra uomo e animali, con la rivendicazione del Settecento empirista e antimetafisico contro l'Ottocento cristianeggiante, sono la punta estrema del progressismo ideologico leopardiano.

Sul piano politico, assistiamo (accanto a un rinvigorismento dell'avversione ad ogni posizione reazionaria e assolutista, testimoniato dai *Psralipomeni* e dall'epistolario) a due successivi momenti della polemica contro i moderati cattolici. Dapprima, nei primi canti dei *Paralipomeni*, un recupero di motivi patriottici di stampo classicheggiante, con punte di xenofobia settaria e di esaltazione retorica della romanità (fino alla protesta perché in Italia non si mettono ai bambini nomi di antichi romani, ma di eroi barbari come Annibale o Arminio)! E' questo, indubbiamente; il momento più debole della polemica leopardiana, quello che ha più il carattere di mera ritorsione e che più fa risaltare i limiti provinciali del patriottismo classicista in confronto all'apertura europea del riformismo cattolico-liberale: limiti che più tardi inficeranno il repubblicanesimo del Carducci e lo predisporranno alla finale involuzione reazionaria. Tuttavia non bisogna dimenticare che, sia pure in forma inadeguata, questa posizione leopardiana esprime pur sempre l'esigenza di un ritorno a quelle prospettive di soluzione rivoluzionaria del problema nazionale che l'intellettualità italiana aveva fatte proprie nel '20-'21 e aveva abbandonate dopo il fallimento di quell'esperienza.

Un secondo momento è rappresentato dal ben noto passo della *Ginestra* in cui il Leopardi fa appello alla solidarietà di tutti gli uomini nella lotta contro la natura.

Nessun dubbio sulla grande potenzialità democratica di questo appello. Soltanto, bisogna parlare appunto di potenzialità, per sottolineare, accanto all'estrema apertura e spregiudicatezza del discorso leopardiano, anche la sua indeterminatezza. Non vi è traccia in esso di preclusioni di classe, di cautele da «liberale», anzi vi è l'esplicita esigenza di far partecipe delle nuova morale laica tutto il popolo; ma non c'è nemmeno alcun accenno a una lotta contro l'oppressione politico-sociale, come condizione preliminare per raggiungere la «confederazione» dell'intera umanità. Il Leopardi pensa che i contrasti tra gruppi umani siano secondari, e perciò da mettersi a tacere, di fronte all'esigenza di far blocco contro il nemico numero uno, l'empia Natura. Quando il Pascoli trovava preannunciato nella *Ginestra* il proprio solidarismo, trascurava certamente l'ispirazione illuministica e l'afflato eroico che sono essenziali alla posizione leopardiana, e che mancano all'ideologia pascoliana; rimane però il fatto che anche il Leopardi propugna un solidarismo, cioè un appello alla cessazione della lotta «fratricida», per dirigere tutti i colpi non contro un avversario umano, ma contro la Natura.

Rifacendoci ancora una volta alla distinzione tra progressismo

politico-sociale e progressismo «scientifico», possiamo dire che il Leopardi assorbe il primo nel secondo. Soltanto, in quest'ultima fase del suo pensiero, egli toglie al proprio materialismo pessimistico quel carattere alquanto solitario e umbratile che aveva assunto negli anni di Bologna, così come, riprendendo il titanismo del Bruto minore, ne elimina quella coloritura aristocratica che il titanismo aveva sempre avuto fin allora. Non c'è più alcuna contrapposizione di principio tra l'eroe e il volgo, anzi il pessimismo agonistico è destinato a divenire un atteggiamento comune a tutta l'umanità, una filosofia popolare. In questo senso si può dire che il progressismo politico non si dissolve semplicemente nel progressismo scientifico, ma gli infonde la propria esigenza democratica.

Inoltre, non bisogna dimenticare che la lotta contro la natura a cui il Leopardi chiama l'umanità è e rimarrà sempre una lotta disperata, per ciò che riguarda gli obiettivi di fondo. Certo il Leopardi non nega la possibilità di raggiungere successi parziali di notevole rilievo (di qui la sua rivendicazione della «civiltà, che sola in meglio / guida i pubblici fati»: *Ginestra*, vv. 76 sg.). Ma che la vittoria definitiva spetti alla natura, tutta la *Ginestra* lo riafferma, come lo riafferma il Tramonto della luna, che appartiene allo stesso periodo finale della vita e del pensiero leopardiano. Qui è la differenza tra il materialismo leopardiano e il credo scienziasta del secondo Ottocento (quantunque si debba aggiungere che all'ottimismo scienziasta il secondo Ottocento alternò un senso cosmico desolato che, quando non finì in un agnosticismo vagamente religiosizzante, si richiamò a buon diritto a Lucrezio e a Leopardi).

L'illuminismo che il Leopardi, nella *Ginestra* e nel canto IV dei *Paralipomeni*, rivendica contro lo spiritualismo cattolico dell'Ottocento, è un illuminismo interpretato pur sempre con filosofia dolorosa, che non dà all'uomo, insieme con la verità, la felicità. Il riflusso spiritualistico della Restaurazione non è spiegato dal Leopardi con motivi in primo luogo politici (antigiacobinismo), ma come un arretramento dinanzi alle conseguenze pessimistiche dell'analisi del rapporto uomo-natura intrapresa dal materialismo settecentesco:

«In quell'età, d'un'aspra guerra in onta, altra filosofia regnar fu vista, a cui dinanzi valorosa e pronta l'età nostra arretrossi appena avvistadi ciò che più le spiace e che più monta, esser quella in sostanza amara e trista» (*Paralip.* IV, st. 16).

Non si possono isolare i due primi bellissimi versi di quest'ottava

dai seguenti, senza dare dell'illuminismo leopardiano un'immagine alterata. E nella *Ginestra* di nuovo il Leopardi dirà, rivolto al proprio secolo:

«Così ti spiacquè il vero
dell'aspra sorte e del depresso loco
che natura ci diè. Per qlesto il tergo
vigliaccamente rivolgesti al lume
che il fe palese».

Tale interpretazione leopardiana dell'illuminismo settecentesco non è, lo abbiamo già visto, così arbitraria come spesso si è sostenuto, ma senza dubbio, costituisce una forte accentuazione di un motivo che nei grandi illuministi francesi era rimasto in secondo piano.

Per quel che riguarda le prospettive della lotta tra uomo e natura, la *Ginestra* non annulla, anzi conferma, proiettandoli su un più vasto sfondo cosmico, questi versi della *Polimodia* (154-197):

«Quale un fanciullo, con assidua cura, di fogliolini e di fuscelli, in forma o di tempio o di torre o di palazzo, un edificio innalza; e come prima fornito il mira, ad atterrarlo è volto, perché gli stessi a lui fuscelli e fogli per novo lavoro son di mestieri; così natura ogni opra sua; quantunque d'alto artificio a contemplar, non prima vede perfetta, ch' a disfarla imprende, le parti sciolte dispensando altrove.

E indarno a preservar se stesso ed altro dal gioco reo, la cui ragione gli è chiusa eternamente, il mortal seme accorre mille virtù operando in mille guise con dotta man: che, d'ogni sforzo in onta, la natura crudele, fanciullo invitto, il suo capriccio adempie, e senza posa distruggendo e formando si trastulla.

Indi varia, infinita una famiglia di mali immedicabili e di penepreme il fragil mortale, a perir fatto irrimediabilmente: indi una forza ostile, distruggitrice e dentro il fere di fuor da ogni lato, assidua, intentada di che nacque, e l'affatica e stanca essa indefatigata: insin ch'ei giace alfin dall'empia madre oppresso e spento.

Queste, o spirito gentil, miserie estreme dello stato mortal; vecchiezza e morte, ch'han principio d'allor che il labbro infantepreme il tenero sen che vita instilla; emendar, mi cred'io, non può la lieta nonadecima età più che potessa la decima o la nona, e non potranno più di questa giammai l'età future.

Però, se nominar lice talvolta con proprio nome il ver, non altro in somma fuor che infelice, in qualsivoglia tempo, e non pur ne' civili

ordini e modi, ma della vita in tutte l'altre parti, per essenza insanabile, e per legge universal, che terra e cielo abbraccia, ogni nato sarà».

In questi versi l'infelicità è affermata, con spietata chiarezza, come essenziale non a un determinato uomo storico, ma all'«uomo in generale». Le interpretazioni «progressive» dell'ultimo Leopardi devono fare i conti con questo e coi molti altri passi in cui il Leopardi ribadisce la stessa tesi. Si tratta, in sostanza, di vedere se il pessimismo cosmico leopardiano sia da considerare soltanto come un'extrapolazione del suo pessimismo storico-sociale. Per Lucàs il pessimismo reazionario di Schopenhauer è un'«apologetica indiretta» della società borghese; si può considerare il pessimismo cosmico leopardiano come una «requisitoria indiretta» contro la medesima società? Né il Luporini, né il Biral né il Berardi traggono questa esplicita conclusione; eppure tutti e tre tendono a far apparire la tesi dell'infelicità perpetua e insanabile dell'uomo come un aspetto in certo senso non essenziale del pensiero leopardiano: l'«onda più lunga» su cui secondo il Luporini si troverebbe il Leopardi rispetto ai liberali e ai democratici del Risorgimento, il regnum hominis di cui, secondo il Biral, la Ginestra sarebbe il preannuncio, l'illuminismo della fase finale del pensiero leopardiano su cui insiste il Berardi, costituirebbero un superamento, o almeno un inizio di superamento del pessimismo; e il pessimismo sarebbe tutto relativo al determinato ambiente storico in cui si trovò inserito il Leopardi. E' in fondo, l'interpretazione «risorgimentale» del Leopardi (Poerio, De Sanctis) che, allargata a interpretazione sociale o illuministica, conserva tuttavia la convinzione della non definitività del pessimismo leopardiano. Affermazioni come quella della Palinodia che abbiamo ora citato rappresenterebbero dunque piuttosto un irrigidimento «metafisico» che la sostanza viva e positiva del pensiero del Leopardi.

I motivi per cui questa tesi non ci sembra accettabile risultano abbastanza chiaramente, crediamo da quanto siamo venuti osservando sul materialismo-pessimismo leopardiano. La polemica storicistica contro l'«uomo in generale» è giusta e necessaria nei riguardi delle arbitrarie generalizzazioni di caratteristiche economicosociali, culturali, psicologiche che sono in realtà peculiari di una data epoca. Non è certo propria dell'umanità in generale la divisione in sfruttati e sfruttatori, né la proprietà privata, né la fede in una divinità, per non parlare di istituzioni e di abiti mentali e affettivi ancor più ristretti nel tempo e nello spazio. Ma per ciò che riguarda l'uomo come essere naturale, biologico, il discorso è ben diverso. Ora il pessimismo del

Leopardi, nella sua seconda e più matura fase, trae origine appunto dalla constatazione di certi dati fondamentali della vita fisica dell'uomo («vecchiezza e morte») che sono in contrasto con quell'aspirazione alla felicità che è, anch'essa, una tendenza «naturale» dell'uomo. Il Leopardi non ignora affatto che anche la natura ha la sua storicità (l'autore degli ultimi due audacissimi canti dei Paralipomeni non sarebbe certo rimasto sconcertato dinanzi al darwinismo), ma sa che è una storicità di ritmo incomparabilmente più lento, di carattere meccanico e inconsapevole, a cui non si può attribuire alcun teleologismo o provvidenzialismo. Egli non ignora nemmeno la possibilità di forzare la natura stessa (basti ricordare quel pensiero, giustamente ammirato dal Luporini, sulla «futura civilizzazione dei bruti e massime di qualche specie, come delle scimmie, da operarsi dagli uomini a lungo andare», in modo da poter associare anche questi animali «alla grande alleanza degli esseri intelligenti contro alla natura, e contro alle cose non intelligenti»); ma ritiene che tale intervento dell'uomo sulla natura non potrà mai giungere a modificare quei dati fondamentali a cui accennavamo sopra, dai quali inevitabilmente scaturisce l'infelicità.

In questo senso schiettamente materialistico si può, a mio parere, parlare di un valore permanente del pessimismo leopardiano, senza nulla concedere a interpretazioni metafisiche ed esistenzialistiche del pensiero del Leopardi e senza affatto rinunciare a indagare le esperienze concrete-individuali e storico-sociali-da cui quel pessimismo nacque.

A più riprese, nel suo saggio, il Luporini osserva che ciò che impedì al Leopardi di sviluppare fino in fondo il nucleo progressista del suo pensiero fu (oltre alla mancanza di contatto con un movimento popolare rivoluzionario) la mancanza della dialettica, il nuovo «strumento mentale» che si andava elaborando in quegli anni nella filosofia tedesca. Il Leopardi, anzi, arriverebbe alle soglie del concetto dialettico in quel gruppo di pensieri dello Zibaldone in cui nota che le «contraddizioni palpabili che sono in natura» (aspirazione naturale dei viventi alla felicità e impossibilità naturale di conseguirla: perpetuazione della vita della specie che si attua solo attraverso la distruzione degli individui) sembrerebbero infirmare la validità del principio stesso che «non può una cosa insieme essere e non essere», su cui si basa la nostra ragione. Ora, è indubbio che qui il Leopardi constata una difficoltà logica che gli appare, giustamente insolubile col vecchio strumento della logica aristotelica. Ma supporre che l'acquisizione di un nuovo strumento teoretico (la logica dialettica) avrebbe indicato al Leopardi, o possa indicare a un leopardiano del secolo ventesimo, la via per superare il pessimismo, significa disconoscere il carattere tutto prati-

co, sensistico- edonistica, del pessimismo leopardiano. Per un pensatore così profondamente antiteoreticista, antimetafisico come Leopardi, l'infelicità non si supera «dialettizzandola» sul piano logico, ma soltanto (ove ciò fosse possibile) eliminandola di fatto. Dopo aver messo in risalto l'incomprensibilità-dal punto di vista della logica formale- della contraddizione tra vitalità e infelicità, il Leopardi soggiunge, quasi a mettere in guardia contro ogni attenuazione del secondo termine: «Intanto l'infelicità necessaria de' viventi è certa» (Zibaldone, p. 4100).

Né c'è bisogno, a guardar bene, di far la storia con un «se» («se Leopardi avesse conosciuto la logica dialettica...»). La tesi provvidenzialistica secondo la quale Dio o la natura consegue, pur attraverso l'infelicità dei singoli individui, la felicità generale dell'umanità, o la variante della stessa tesi, secondo cui la civiltà moderna assicurerebbe, se non la felicità degli individui, la felicità delle masse, erano, a loro modo, tentativi di superamento «dialettico» del pessimismo. Non si vuole certo, con ciò, equipararli alla logica hegeliana sul piano teoretico: si vuol dire soltanto che esercitarono una funzione analoga in rapporto al problema dell'infelicità umana. Il pessimismo sarebbe effetto di una considerazione frammentaria e statica della realtà, di un'incapacità di vedere il singolo fenomeno nella sua relazione col tutto. Ebbene, il Leopardi, seguendo Voltaire e andando molto oltre Voltaire, non si è mai stancato di respingere e di deridere tale soluzione «dialettica», proprio perché essa è una soluzione illusoria, una «negazione ideale» che maschera la reale incapacità di liberare l'uomo dall'oppressione che su di esso esercita la natura.

Sotto questo aspetto, la polemica leopardiana contro gli apologeti della divinità o della natura presenta una reale analogia con la polemica marxista contro la pretesa degli hegeliani (e di tutta una millenaria tradizione filosofica) di sopprimere l'alienazione umana «nel pensiero» e non, prima di tutto, a nella realtà»: di giustificare il mondo e non di cambiarlo. Soltanto, per il pensiero marxista la realtà che è causa dell'infelicità umana è essenzialmente una realtà economico-sociale; per il Leopardi, e essenzialmente una realtà fisico-biologica. Per il marxista, la forza condizionatrice della natura sull'uomo si è esercitata soprattutto ai primordi dell'umanità, in una specie di prologo o di antefatto preistorico: da quando l'uomo ha cominciato a lavorare e a produrre, la natura avrebbe cominciato a ridursi (e sempre più si ridurrebbe in futuro) a mero oggetto di attività umana: l'«uomo storico» metterebbe sempre più in ombra, e alla fine assorbirebbe e supererebbe del tutto l'«uomo naturale». Per il Leopardi, la natura conserva anche di fronte all'uomo civilizzato tutta la sua formidabile for-

za logoratrice e distruttrice: perciò la lotta dell'uomo contro la natura si configura nel pensiero leopardiano come una lotta disperata, e la distruzione di tutti i miti non dà luogo a una visione ottimistica della realtà, ma ad un pessimismo lucido e combattivo.

SEBASTIANO TIMPANARO

da *Classicismo e illuminismo* Pisa, Nistri-Lischi, 1965, p. 150 e sgg.

Leopardi e il mito di Omero

Molte vie, molti urgenti motivi della varia meditazione e della lirica, passano attraverso Omero, tra '18 e '21. Gli Idilli, i riflessi idillici - ma in tanto diversa 'filosofia' - sui canti recanatesi, alcuni moventi dell'Inno ai Patriarchi, o della canzone Alla primavera - ci si scusi l'esemplificazione insieme troppo scarna e troppo assiomatica - recano almeno il segno del modo nuovo e generosamente complesso in cui questo Leopardi guarda da più altezze ben dentro Omero, benché poi in atteggiamento sempre un poco strumentalizzante, e vi scorge ad esempio, 1) una dimensione di natura da condurre con gioia alle dimensioni di vita e alle familiari 'effemeridi' del borgo; 2) alcuni elementi - in un seguace come Virgilio prima ancora che in Omero stesso - di una vera e propria tecnica della costruzione poetica, da sperimentare prontamente negli Idilli, così anche proteggendosi da certe intraprendenti sirene della letteratura settecentesca. Due rapidi sondaggi saranno intesi a dare qualche chiarimento. Si aggiunga però (vi torneremo nel paragrafo seguente, ma i nessi con quello che immediatamente precede sono evidenti), 3) l'individuarsi, a occhi tanto attenti, della poesia omerica come - sono parole che Belinskij usò appunto per l'epica - poesia della vita, e insieme (ciò che non si ama notare) come vagheggiata e decisiva testimonianza dell'esserci stata una condizione storico-politica ideale, di monarchia primitiva versus la democrazia.

Per tornare a quel primo punto, si dovrà chiedersi come il Leopardi fosse giunto a una considerazione di Omero quale si chiarisce in questi anni, oltre ormai la ricerca di un solenne primitivismo, e verso una nozione di quel primitivo mondo sempre più sciolta da rispetti di scuola classicistica o anche cesarottiana. Nel Discorso, steso circa due anni dopo la versione dal primo libro dell'Odissea, già, a non dire d'altro la scelta del passo (il paesaggio lunare di Iliade, 8, 555-59) e la

sua funzione, di esempio del sentimentale antico, e lo stile nuovo della traduzione e gli altri folti ricordi del patetico omerico, introducono in un mondo fortemente mutato. Si ricordi, anche solo nelle sue linee essenziali, il complesso paesaggio che si disegna alle spalle di questo Omero profondamente rinnovato. Non c'era solo il sentimento dell'antichità classica formatosi su Mosco, con le traduzioni da Omero, Virgilio, Esiodo, le prove pseudo-antiche, le suggestive ricognizioni che tramano il Saggio sugli errori popolari degli antichi ecc.; c'era poi l'attenzione al mondo biblico, «alla naturalezza di quella vita rustica, con la percezione di qualche possibile coincidenza fra queste due zone, per esempio nel giocoso di Callimaco; e c'era l'importante incontro con Gessner, e le nuove più profonde esperienze umane che si usa ricordare con le nuove letture anche italiane. Stimolo fortissimo, poi, perché Omero, tra Discorso e Appunti e ricordi, uscisse dalla biblioteca paterna per le vie e per le notti di Recanati e svelasse cose e stupori saputi da sempre, ora però assunti al 'certo' della letteratura, era l'atteggiamento agonistico e concorrenziale nei confronti della poesia romantica.

Ma a convogliare e riassumere tutto questo in una nuova lettura di Omero aveva, se non m'inganno, una funzione decisiva quel livre de chevet del Leopardi ventenne che fu il Werther. Non credo che si sia visto abbastanza a fondo in questo legame. La sua importanza, per il tema che ci riguarda, stava nel fatto che ivi si mostrava come già avvenuto, anon tanto al livello della riflessione letteraria ma a quello della letteratura, l'incontro fra un idillismo maturo, convinto cioè di una propria forza di incriminazione e di giudizio nei confronti della società contempotranea, e l'imponente figura di Omero. Non certo l'Ortis, ad esempio, mostrava un gusto così nuovo e abbastanza eretico per la citazione di Omero in luoghi umili e privati. Già in una delle prime lettere del romanzo goethiano era un modo abbastanza inusitato di avvicinarsi a Omero: «Non voglio essere più eccitato, o commosso; il mio core da per se stesso è anche troppo agitato; egli ha bisogno piuttosto d'essere cullato con dolci canti lusinghieri, e di questi ne trovo a sazietà nel mio Omero». In una lettera che si indica vicina all'ispirazione dell'Infinito (per la collina, la siepe, il luogo raccolto e chiuso, ecc.) torna un Omero letto all'osteria, in un atteggiamento di naturalezza che concorda con l'esaltazione della natura e della sua ricchezza ispirativa. Nella lettera del 21 giugno Omero sta accanto ai piselli freschi appena colti di sua mano da Werther: «Quando'io la mattina m'avanzo insieme col Sole verso il mio Vallaim, e raccolgo io stesso colà i miei piseli [sic] nell'orticello dell'ostessa, e me

li sguscio leggendo il mio diletto Omero: quand'io poscia nella cucinetta vado menando attorno il mio pentolino, soffriggendomi il burro [...]; allora mi trovo in istato di sentire al vivo come gl'illustri e fieri amanti di Penelope, sgozzassero, smembrassero, ed abrostissero colle proprie mani i bovi e le scrofe [...].»

Come Goethe, già oltre il suo romanzo giovanile, ringraziava in un'elegia il Wolf degli ingegnosi Prolegomena ad Homerum, su cui torneremo, per averlo aiutato a scoprire in Omero una figura non più minacciosa, un nume più vicino e attingibile, così Leopardi doveva al Werther una chiave importante, e non smessa quando ne trovò altre e diverse, per entrare nel mondo di Omero, precisamente senza uscire dal suo. Gli si porgeva il lato di domestica e patriarcale semplicità dell'epos: e Omero pagava prontamente i suoi debiti con i settecenteschi, se il Leopardi poteva di lì a poco fare, dell'idillio di Mosco o di Gessner, e appunto con il soccorso di un epos fattosi per contropartita meno altezzoso e non ostile per nobiltà all'idillio, qualcosa di assai meno lezioso ed edonistico, che non fosse in quelli.

Ma eccoci intanto posti di fronte a un altro esempio di vitale dialettica tra Settecento poetico e poesia antica nel vivo del gusto e dell'esperienza letteraria leopardiana. Per un secondo sondaggio, occorrerà mutare versante e scandaglio, soffermandosi sui versi della Sera del dì di festa, che fra l'altro seguono all'incipit di cui è nota l'ascendenza anche omerica («Dolce e chiara è la notte [...].»):

O donna mia,
Già tace ogni sentiero, e pei balconi
Rara traluce la notturna lampa: [...]

in cui si rileva generalmente il ricordo di Eneide 4, 525, *tacet omnis ager*. Esso era in realtà in una costellazione di cui faceva parte il *dumisque silentibus errat* [Euryalus], di Aen 9, 393 (ancora dunque in un contesto esemplare di sentimentale antico). A sua volta questo era contiguo ad altra e davvero centrale suggestione virgiliana, e tale la cui tesoroizzazione doveva avvenire per ragioni, vedremo, di conclamata poetica: in Aen. 9, 383, «rara per occultos lucebat semita calles». In altre parole, il punto di più intensa attrazione è senza dubbio *rara* [...] *lucebat* [semita], da cui *rara traluce* [lampa], con altri elementi trascinati da questi all'atto della trasposizione alla sincronia leopardiana. *Dumis-semita* divengono sentiero (e ogni, pluralizzante e indeterminante, recupera il plurale *vago di dumis*), *silentibus-tacet* danno ovviamente *tace*, mentre *notturna* finisce per *assorbire* - per-

ché di questo si tratta, di appropriarsi di tutta l'energia possibile della costellazione virgiliana - l'aura stessa taciuta del contesto antico, i sensi aggiunti e impliciti, ma con materiale ancora virgiliano (i nocturna in lumina di Aen. 7, 13, citati nel Discorso di un italiano). [...]Ma si è già detto che Omero - o si dica la poesia antica, benché proprio l'aggettivofanciullesco, che designa un tal costruire idillico, sia, lungo lo Zibaldone e altrove, di pertinenza molto omerica e virgiliana - è chiamato in causa perché si avvertono con preoccupazione i propri debiti con i moderni. Si rivisitano, senza dare molto nell'occhio, certi territori antichi con la guida di Ossian, di Gessner e del Werther, di Alfieri, Monti e del primo Foscolo. Quasi da ciascuno di essi veniva ad esempio l'invito a cercare se certi loro giochi illusivi, certo inquieto chiaroscuro non fosse già prima che in loro in luoghi, tra l'altro, di nazionalità per eccellenza italiana, se è vero, paradossalmente, che «i nazionali nostri sono i greci, i romani, gli ebrei, ecc., con i quali siamo convissuti sin da fanciulli».

Va aggiunto che questi incontri di prospettive antiche e settecentesche non potevano non avvenire senza un assenso speciale.

Ne era confermata la capacità intatta del classicismo di assorbire, mostrandosene iam pridem padrone, i modi nuovi della poesia sentimentale. Benché, è da supporre, l'esperienza del lettore Leopardi non avesse cronologicamente rispettato siffatte precedenze se non al livello scolastico, se è vero che ci si forma un gusto per prima cosa sui poeti vicini, e il vaglio sul e dell'antico usa venire di séguito. Un classico finisce quasi sempre per proporsi come un territorio da studiare con mappe di disegno recentissimo, salvo poi a chiedere di quelle le correzioni e gli aggiustamenti del caso.

Certi ricordi omerici potranno dunque sembrare dei Rückwanderer, dei viandanti che ritornano, se hanno avuto bisogno, per rivelarsi, di attraversare alcune qualificate regioni del Settecento europeo, benché, per l'Ossian, senza saperlo. Ma a loro volta i suggerimenti di quest'ultimo (tramite la versione settecentesca del Cesarotti e anche quella ottocentesca del Leoni) si direbbero trascritti con un nuovo stile, più sobrio e «innocente» e di «divina sprezzatura», che è appunto di educazione anche omerica:

come sarà dato di vedere almeno per pochi casi probanti ed esemplari di quella che Leopardi chiamava poesia d'immaginazione. E questo nonostante la disponibilità, sostanzialmente non smentita mai, verso quel Cesarotti, oltre che verso l'Ossian.

Di fatto molto era mutato nel volgere di una o due generazioni, e

la misurazione dello scarto può farsi benissimo al livello linguistico.

[...]. Anche per Leopardi, e anche a questo livello, la Rivoluzione e soprattutto l'occupazione napoleonica non erano certo passate invano.

L'esperienza della Francia in casa, fino a Roma e oltre e fino alle Marche, non poteva confrontarsi con le occupazioni e con i padroni settecenteschi. Quell'occupazione si era posta in modi minacciosamente nuovi, con una forza d'urto impensata, con un'intenzione colonizzatrice - anche al livello ideologico - abbastanza massiccia e ostentata, quale non v'era stata mai fino allora, pur in una storia gremita di occupatori e di crisi. Ora questo non poteva non incidere sull'atteggiamento degli intellettuali, sia nelle scelte dei temi e dei generi (la tragedia manzoniana, come genere del conflitto e del ripensamento, nasce anche da qui), sia nella nuova gelosia della lingua. Né ad essa contraddice, a ben vedere, la scelta non compromissoria, ma in toto diversa, di un Porta. Ma si pensi qui ad altro, ad alcune svolte importanti intervenute nella storia della lingua letteraria all'incirca nel secondo e terzo decennio del secolo diciannovesimo. La sbrigliata, lunatica e un po' scapigliata libertà tematico-linguistica di un romanzo come il bremiano *Romitario di Sant'Ida* (1816) non sarebbe immaginabile dieci anni dopo, e se ne accorse infatti a quella data o poco prima il Manzoni del *Fermo e Lucia*. La storia, poi, del linguaggio poetico manzoniano grosso modo dal 1812 al 1820 è la storia, per così dire, di una brillante ritirata linguistica, con il guadagno di assestarsi su posizioni linguistiche più sicuramente italiane, con un linguaggio - per fermarsi all'Adelchi - capace di affrontare concorrenzialmente Shakespeare e Racine, proprio perché torna ad affidarsi a voci nobili e collaudate della tradizione italiana da Petrarca a Monti, ma prima trascurate, o per metri più nudi ed impressi, solo da lontano confortati dalle esperienze pariniane, o per altre esperienze più contaminatorie, o di eroica neutralità linguistica, tra *Inni sacri*, prima canzone politica e *Carmagnola*. All'altro capo d'Italia non avveniva diversamente: per il *Viaggio in Grecia* di Saverio Scrofani, siracusano dalla movimentata biografia, tra 1799 e 1831, cioè tra prima e seconda edizione, mutano con altro, i numi della lingua: se prima si avverte bene che è, a parte i modelli francesi, il Cesarotti (più, credo, il traduttore), poi si avverte benissimo che sono un Galeani Napione o un Puoti.

L'esperienza di un uomo che pure rimase intimamente un settecentesco in letteratura, si svolge in realtà secondo un itinerario al primo capo del quale non sta tanto la fretta scoraggiante dell'effusione, come inclina a credere il recente editore del *Viaggio*, ma proprio

la fiducia che l'effusione conti più della lingua, con la conseguenza di una disinvoltura anzitutto morfologica molto da cosmopolita: vi cercherà riparo con molto impegno appunto in anni tanto diversi, in parte quelli che dal Fermo e Lucia conducono alla ventisettesima dei Promessi sposi.

Per quel che ci riguarda più direttamente, andrà detto che certo fare pittoresque e analitico e sempre un poco approssimativo della poesia del Cesarotti, così ben definibile settecentesco, o certa tendenza alla sperimentazione e alla fedeltà al testo da tradurre anche contro la tradizione, come per quell'uso delle parole doppie cui non era stato affatto ostile il Leopardi traduttore di Omero, ora cadeva di fronte a una severa, appassionata e anche più politicizzata restaurazione della poesia, in quanto attraverso essa passava - per i letterati nuovi, dal Foscolo al Leopardi al Manzoni delle ultime prove in poesia prima del romanzo - la rivendicazione del buon nome e del vanto della lingua letteraria italiana, per essenza poetica, e dunque da sostenere, per allora, sul piano della poesia.

Con il bisogno, peraltro di metterla comunque alla prova, ma da pari a pari, con universi linguistico-nazionali compiuti e altamente qualificati. A ben vedere va spiegata anzitutto in questa prospettiva l'onda dei cimenti traduttori primo-ottocenteschi, non con, poniamo, Callimaco, ma con Omero (e Shakespeare). E qui Foscolo e Leopardi risulteranno divergere dal Manzoni, i primi cimentandosi con l'antico, che a Manzoni riuscì sostanzialmente lontano, mentre maggiormente doveva contare per lui, lombardo, il confronto con il dialetto e poi anche - in atteggiamento peraltro solo in parte diverso da quello leopardiano - con il francese. Per Leopardi la lingua poteva e doveva appellarsi alla lingua greca (si sa quanto 'desiderata' da lui vicina all'italiano) e ai classici greci (e tali, annota, in quanto avevano scritto per il loro tempo e per la loro «nazione»). Accanto e anche oltre la linea 'antica', era la linea della nostra gloria letteraria e dunque garante dell'esserci e del permanere, in tanta rovina, di un'idea e di un genio nazionale italiano (si rileggano gli ultimi commossi periodi del Discorso di un italiano); era insomma il filo nobile e continuo della poesia da Petrarca a Tasso e anche Alfieri.

Infine, in subordinata ma urgente istanza, gli esempi settecenteschi, fossero o no «mediterranei» (ai quali è curiosamente agganciato il Werther: col che poi si spiega la libertà dei favori concessigli).

Assorbirne con la massima discrezione possibile i fermenti migliori significava potenziarne, senza piegarsi a vistosi riconoscimenti, la gloria della lingua.

Ma ancora l'esperienza della Rivoluzione e del bonapartismo, così meditati dal Leopardi e soprattutto dal primo Leopardi in anni (1820-22) di delusioni e di revisioni di programmi, va invocata per leggere un po' più a fondo nella sua attenzione al mondo omerico.

Si potrà così aggiungere un altro e (ma molto provvisoriamente) ultimo allegato al capitolo delle 'provocazioni' settecentesche: che erano fin qui letterarie e anzi, nei casi più produttivi, ideologico-letterarie, e dunque già tali da confondersi con altre, di ordine niente affatto letterario. Si ricordi come nelle riflessioni storico-politiche di quel periodo spesso una testimonianza, un modello antico - greco o anche romano occorre e soccorre al modello secondo-settecentesco, quando si tratti di definire nella democrazia antica ma anche - benché più contestatamente - nella sua ultima incarnazione rivoluzionaria, dopo i secoli della «barbarie» assolutistica, quel modello di «civiltà media», sottratta alla preistoria come alla barbarie, equilibrata tra ragione e natura ma più a questa legata, di che Leopardi privilegiava anzitutto proprio i tempi eroici cantati da Omero. Si legga Zib., pp. 204-205 (11 agosto 1820):

in Omero come in Ossian «lo stesso pregio del vigor del corpo, della giovinezza, del coraggio, di tutte le doti corporali. La stessa divinizzazione della bellezza. Lo stesso entusiasmo per la gloria e per la patria. In somma tutti i beati distintivi di una civilizzazione che sta nel suo vero punto fra la natura e la ragione [...]». E in Zib., p. 554:

in Omero e in Ossian ci fu una «effettiva e realizzata corrispondenza del primitivo governo monarchico, col pubblico bene delle rispettive società [...]», al che si aggiunge che i «greci Omerici [...] appartengono precisamente a un grado di monarchia posteriore al primitivo». Questo passo va posto a confronto con quello di pp. 566-567: lo stato democratico antico, che nacque dopo la degenerazione della mitica monarchia primitiva, «era certamente, dopo la monarchia primitiva, il più conveniente all'uomo, il più fruttuoso alla vita, il più felice. Tale fu appresso a poco lo stato delle repubbliche greche [...]»: dove Omero sta fra le mitiche monarchie, ma già oltre le primitive, e ritiene così tutti i pregi della vita repubblicana greca.

Infine a questi e altri pensieri si affianchi quello sulla rivoluzione francese, e sul tempo presente, su quel «risorgimento», ancorché «debole, imperfettissimo» che pure ha «riavvicinato gli uomini alla natura, sola fonte di civiltà, ha messo in moto le passioni grandi e forti, ha restituito alle nazioni già morte, non dico una vita, ma un certo palpito, una certa lontana apparenza vitale» (Zib., pp. 1077-78, 23 maggio 1821). Le passioni grandi e forti, il vitalismo antico e insie-

me quella vita popolare-nazionale sono parametri che discendono anzitutto, per chi sappia quanto vi insiste Leopardi, dalla lettura di Omero.

Si è visto come Omero e Ossian compaiano insieme più di una volta nella considerazione dei tempi eroici. Questo può spiegare il mancato distacco critico dall'Ossian. E forse si dovrà distinguere fra stima poetica e stima ideologica: la prima conobbe esitazioni e oscillazioni, ma per Leopardi rimase legata alla seconda, che fu sempre convinta. Così, mi pare, vanno chiarite e dialettizzate le opinioni divergenti di Muscetta e di Binni al riguardo. Comunque sia, l'Ossian costituiva un trait d'union letterario-politico (democratico) troppo importante con Omero. Mostrava alle radici della civiltà inglese (Leopardi ricordava almeno Montesquieu) una condizione di sensibilità e di integrità politica, che anche il Mediterraneo aveva conosciuto e non aveva più e doveva riottenere.

L'Omero di Leopardi non è certo nella scia dell'Omero che la breve stagione imperiale e neoclassica aveva voluto sacerdote delle glorie patrie nei Sepolcri. Ma quest'altro Omero, come veniva configurandosi a Leopardi soprattutto dopo le due lettere alla «Biblioteca Italiana», dopo il Discorso di un italiano sulla poesia romantica che è del 1818 e su cui si è insistito giustamente per vedere come Leopardi volesse Omero, ma senza interesse per le testimonianze dello Zibaldone tra '19 e '21 (cioè in già diverso clima storico-politico), non è una sopravvivenza di provincia. Non Dante, legato a una visione del mondo medioevale-cattolica e in linea di massima linguisticamente lontano, né Petrarca, riconosciuto abbastanza presto maestro - infine con molte riserve - non più che di stile e di lingua, né tanto meno glorie più vicine potevano farsi simboli efficienti di troppe cose insieme, della prospettiva di una sia pur mitizzata democrazia degli antichi e di una naturalezza primitiva della lingua, e della nostalgia di un nostro epos mancato, come poteva Omero. Il quale poi era tanto fuori della mischia da non contraddire a un atteggiamento, né tale solo in Leopardi, di gelosa difesa della cultura nazionale. Anzi sul finire di una meditazione che, attraverso lo Zibaldone e oltre, si testimonia pressoché non sospesa mai, egli è accolto come poeta nazionale italiano perché solo con «i greci, i romani, gli ebrei» un italiano colto può vivere familiarmente sin da fanciullo (Zib., p. 4483; 5 aprile 1829). Il che spiega la mobile dialettica che risulta anche, io spero, da questi cenni: Omero è un nume tutelare e nazionale, la sua opera è l'ampio paradiso della più privata memoria fanciullesca.

Tanto basti almeno a suggerire su quale sfondo non davvero mo-

notono si ponga questo Omero leopardiano, già negli anni del primo Zibaldone e della prima poesia. Si deve anche insistere sul fatto che lo stesso «primitivismo classico», ha, è vero, le sue radici nell'ammirata semplicità e naturalezza degli antichi, ma in quanto esse si innestano sulla vitalità, sulla pienezza della vita di quelli:

vitalità della quale a sua volta l'istituzione politica - monarchico-primitiva o repubblicano-democratica - è la condizione e insieme l'espressione necessaria e vigorosa. Tanto meno l'atteggiamento di Leopardi verso Omero può lasciarsi rinchiudere, già da questi anni, nella definizione-accusa di razionalismo settecentesco. Eppure è questa una colpa che gli si è attribuita, indirettamente o direttamente. O si è accreditata l'idea di un suo incerto viaggio di provinciale settecentesco a Omero con le infide scorte di un'arcadia greca Mosco, la anacreontiche, ecc.) segnata da un idillismo minore e evasivo, comunque senza segnalare la contropartita positiva, il contributo all'apprezzamento di certi aspetti dell'epos omerico; o, con ben maggiore conoscenza di causa, ci si è valse di parametri molto prestigiosi, come quello, per dire schematicamente, vichiano- foscoliano, per supportarlo unico e senz'altro privilegiato, e per non riconoscere molto più che alcune intermittenze di senso storico- e di mozione solo'appassionata' - al Leopardi giovane, all'incirca del '21- '23.

GILBERTO LONARDI

da *Classicismo e utopia nella lirica leopardiana* Firenze, Olschki, 1969, pp. 19-41

La religione leopardiana

Il Leopardi religioso non si considerava, né cristiano. Ma si vede altresì chiaramente che egli non è un negatore della religione, un epicureo; si vede chiaramente che Leopardi non trova pace, che si dibatte tra la negazione e l'affermazione; e la sua perciò rappresenta un'esperienza quanto mai interessante e significativa.

Leopardi sa, sente che senza ideali, senza una fede, senza Dio non si può vivere, e non ha né può avere una fede; è senza ideali, senza Dio. Avendo accostato la bocca al frutto proibito, non può vivere serenamente, non può più contentarsi di oziare nel ritmo naturale di bisogni e di appagamenti, ma per vivere deve trovare una ragione di vivere, qualcosa che giustifichi la vita, che dia una giustificazione del bere, del mangiare, del sonno, della fatica, e che non sia una posticcia illusione o un inutile lavoro, una stupida ambizione, una distrazione, un divertissement, come diceva quell'altro, come diceva Pascal, assai più vicino, questo è certo, a Leopardi, che non sia vicino a Leopardi Epicuro. E poiché non trovava una ragione di vita, una ragione, si può dire, per agire nella vita, giacché ragione di vita non può essere il filosofare e il travaglio di pensiero che ci persuade che tutto è vano fuor che il nostro pensiero; giacché non è vita quella che per gli uomini di pensiero è la più alta e degna attività dell'uomo, l'attività che si consuma nello speculare sulla vita; né vita poteva essere la poesia, se anch'essa la sua poesia nasceva da quel cercare e non trovare, aveva anch'essa origine da quell'unica disperazione, da quel fondamentale dolore (né era il Leopardi tale che potesse appagarsi del nome di artista e di poeta, egli che nemmeno del nome di filosofo poteva appagarsi; che potesse trovar conforto nel vivere en artiste, in quella fittizia vita di cui si compiacciono i piccoli artisti, egli che fu grande proprio perché mai non si atteggiò, né verso gli altri, né verso se stesso, a grand'uomo: non fu grand'uomo, ma uomo semplicemente) - poi-

ché, dicevo, non trovava una ragione di vivere, e di agire nella vita, con piena, assoluta persuasione: perciò gli parve un deserto la vita, perciò la vita gli sembrò senza senso, e l'unico suo senso quello di non aver senso; perciò la vita gli appare "noiosa", faticoso immorale ozio:

Poi di tanto adoprar, di tanti moti
d'ogni celeste, ogni terrena cosa,
girando senza posa, per tornar sempra là donde son mosse;
uso alcuno, alcun frutto indovinar non so...

Altro che edonismo, altro che saper godere e cogliere le fugaci gioie che la vita ci offre! Quest'uomo irreligioso, questo materialista, quest'uomo senza Dio, assolutamente senza Dio, è assai più religioso di quanti religiosi! E' un uomo che vive senza Dio, ma che sente che senza Dio vivere non è possibile; che vive senza illusioni (almeno intellettualmente senza illusioni: che nella pratica sarà stata, fu certamente un'altra cosa) e sente che senza illusioni, senza dar valore alla vita e a un'attività nella vita, vivere non è possibile; che dando valore solo al travaglio del pensiero che nega come illusorio ogni altro valore, vivere non è possibile. Che non può vivere con Dio, ma nemmeno senza Dio, non può vivere con le illusioni, ma nemmeno senza illusioni. Nec tecum nec sine te... In questo dissidio senza uscita è forse il vero Leopardi: in quella formula, nec tecum nec sine te, si potrebbe forse racchiudere il meglio della sua filosofia e tutta la sua più alta poesia:

Oh speranze, speranze; ameni inganni
della mia prima età! sempre parlando
ritorno a voi...
...Fantasmi intendo,
son la gloria e l'onor; diletto e beni
mero desio, non ha la vita un frutto,
inutile miseria...
...Ahi, ma qualvolta
a voi ripenso, o mie speranze antiche,
ed a quel caro immaginar mio primo
.....
sento serrarmi il cor, sento ch'al tutto
consolarmi non so del mio destino.

Che cosa si può opporre a Leopardi io non voglio ora dire. Dirò meglio: non sono così sciocco e presuntuoso, da credere di potergli

opporre qualcosa che valga. Una filosofia? Ma la filosofia è soltanto una beffa, se non risponde a quella precisa, a quella terribile richiesta di Leopardi. Ma la “noia” di Leopardi è cosa così tragica e grande, che chi non la comprende, segno è che non sa che sia grandezza. Che debbo dire? Quand’io vedo dei piccoli uomini, che di così poco s’accontentano, di così piccola e vana attività, di così meschine ambizioni, dar sulla voce a Leopardi e impancarsi di fronte a lui a maestri, stupisco, come infinite volte mi accade di stupire nella vita.

Non so, ma limitare Leopardi, mi sconoscerne la grandezza, maledire a quella sua infelicità, mi vuol sempre apparire come una mala azione.

VLADIMIRO ARANGIO-RUIZ

da *Il vero Leopardi*, in *Arte e filosofia* Genova, Degli Orfini, 1935, pp. 115-18

Il nulla e la noia

Cos'è questo Nulla, che il Leopardi così decisamente afferma costituire l'essenza della vita e dell'uomo? Non è certamente un valore inesistente, perché allora la mente non lo potrebbe né concepire, né avvertire.

Deve quindi essere un valore negativo, rispetto ad un altro positivo, come appunto la mancanza di luce chiamiamo il buio, il contrario dell'amore l'odio, e via dicendo. E appunto per Giacomo Leopardi il Nulla non è altro che il valore opposto a quello della felicità. Esso aderisce all'estremo limite di questa, ma si dispone in senso contrario, come il convesso rispetto al concavo, in maniera da rappresentare un'attività negativa; è una forma di essere non felice in confronto a una forma di essere felice. - L'uomo, ragiona il Leopardi, è di sua natura spinto verso il piacere, che consiste nell'appagamento dei desideri, che egli si foggia nell'accesa fantasia.

Ma non può giammai soddisfare al suo sogno, perché è impedito di creare un mondo a sua posta dalla Realtà, tiranna rigida e impassibile, che si oppone ostinatamente di contro alla illusione. Ne avviene perciò lo stesso fenomeno che si verifica quando venga frapposto a una fonte luminosa uno schermo. Dietro di questo viene a formarsi un cono d'ombra, che è sì una proiezione della luce, ma che non partecipa della sua essenza e natura; e che di essa mantiene soltanto i contorni, i quali maggiormente servono a dimostrare, per contrasto, la mancanza appunto di luce. E come il cono d'ombra è l'effetto di un contrasto tra le vibrazioni luminose e un mezzo rigido, che loro impedisce di propagarsi, così il Nulla leopardiano è il prodotto della stasi, in cui lo spirito viene a piombare, in seguito al risultato di un cozzo tra due forze eguali e contrarie, che sono l'ideale e il reale.

Come lo scontro di due masse eguali e contrarie, ha come effetto la quiete (cioè il nulla, rispetto al moto), così il continuo urto tra i prodotti dell'Io e la resistenza delle cose produce nella vita un risultato

immobile e negativo, privo di piacere, che è il Nulla, rispetto al fine dell'animo, che è la felicità.

Perciò il punto d'incidenza, dove le due forze concorrenti si toccano, è l'unico che si percepisca dagli uomini come realmente esistente, perché in esso aderiscono insieme (siano pure incerti) tanto il reale che l'ideale. E la conseguente constatazione della quiete, che subentra all'urto, è il più angoscioso momento della vita, come quello che rappresenta la verifica, che fa l'animo, della continua e fatale persistenza del Nulla. Questo punto di incidenza e questa mobilità spirituale si chiama la Noia: "Solo la noia, la quale nasce sempre dalla vanità delle cose, non è mai vanità, non inganno; mai non è fondata in sul falso. E si può dire che, essendo tutto l'altro vano, alla noia riducasi e in lei consista quanto la vita degli uomini ha di sostanzievole e di reale". Poi che dunque la noia è la constatazione del Nulla, cioè dell'inerzia, che segue al cozzo tra l'ideale e il reale, e siccome questo avviene di continuo ed è la vicenda costante della umana esistenza, ne deriva come fatale necessità che la noia pervada e soggioghi la vita degli uomini, generando un assiduo fastidio, "un tedio così veemente, che si assomiglia a dolore e spasimo, un certo non solamente conoscere, ma vedere, gustare, toccare la vanità di ogni cosa che ci occorre; di maniera che non solo l'intelletto nostro, ma tutti i sentimenti ancora del corpo, sono (per un modo di dire strano, ma accomodato al caso) pieni di questa vanità".

Eppure tutti gli uomini credono che la felicità sia la loro mèta e che essi siano stati creati soltanto per la felicità; e corrono verso di essa colle braccia tese, magri per la febbre dei lunghi sogni, e non vedono che tutto è vano e Nulla, che la felicità non esiste, non è esistita e non esisterà mai; e che la vita non è che ozio, rispetto alla felicità, perché ad onta di ogni sforzo, non riusciranno mai a conquistarla:

Le notti e i giornitragge in ozio il nocchiero; ozio il perennesudar dalle officine, ozio le veggieson de' guerrieri e il perigliar nell'armi, e il mercatante avaro in ozio vive: ché non a sé, non ad altrui, la bellafelicità, cui solo agogna e creala natura mortal, veruno acquista per cura o per sudor, veggghia operiglio.

Dopo la investigazione di se stesso, degli uomini e delle cose, l'anima di Giacomo Leopardi si erge nuda e sdegnosa, come Farinata, sopra il deserto che essa stessa si è formato d'attorno.

GIUSEPPE ZONTA da *L'anima dell'Ottocento* Torino, Paravia 1924, pp. 107-108

Testimonianza su Leopardi

Un bel risveglio si operava in tutta la penisola in quegli anni; Leopardi, uno dei precursori, lo presagiva, senza crederci abbastanza, nel suo canto ad Angelo Mai. Quel dotto e instancabile ricercatore aveva ritrovato proprio allora, dopo le Lettere di Frontone, la Repubblica di Cicerone; ci si domandava dove avrebbero avuto fine simili scoperte. Come! gli antichi avi risuscitavano dalla tomba, e i viventi non vi rispondevano? Oh, almeno, all'epoca della grande rinascenza delle lettere, la rovina dell'Italia non era ancora consumata; la scintilla del genio si librava nell'aria al minimo soffio!

Le sacre ceneri di Dante erano calde ancora, e il dolce liuto di Petrarca non aveva ancora cessato di fremere. Leopardi prende da qui le mosse per celebrare l'ardire di Colombo, e l'Ariosto, e il Tasso, con versi che sono della piú graziosa o della piú fiera bellezza.

Riprendo il canto per ripetere ciò che dice di Petrarca:

E le tue dolci corde
sussurravano ancora...

Mi fermo, ma si comprende che cosa guadagnerà in poesia e in freschezza questo ritratto dell'Ariosto, che giunge subito dopo le severe tinte della realtà. Il bellissimo canto termina con un saluto fraterno e un grido ardente verso l'Alfieri, che Leopardi chiama Vittorio mio e al quale si stringe come all'ultimo della nobile stirpe, al solo che questi tempi di rovina hanno lasciato in piedi. Nella prefazione in prosa a questa canzone, Leopardi richiamò il detto di Petrarca: Ed io son un di quei che 'l pianger giova. "Non dirò", aggiunge, "che il pianto sia mia propria natura, ma una necessità dei tempi e della fortuna".

E infatti non è possibile dubitare, se fosse soltanto dopo questi inizi, della natura soprattutto maschia e antica di Leopardi, che continuerà a rivelarsi sempre di piú. Anche tra i suoi piú teneri lamenti e

le sue piú malinconiche elegie, la sobrietà porrà il suo sigillo: non una parola eccederà il sentimento, e lo stoico invincibile si ritroverà nel fondo, anche tra le amarezze piú aperte. La data di questa canzone ad Angelo Mai (1820) era ugualmente quella del Carmagnola di Manzoni; il vessillo d una riforma letteraria sventolava dunque finalmente, e tutta una giovane milizia si scuoteva nel campo. L'”Antologia” di Firenze stava per aprirsi per lunghi anni a tentativi onorevoli e ingegnosi. Piú giovane d'età della maggior parte degli uomini di questo primo movimento, il precoce Leopardi si trovò a entrare in scena nel medesimo tempo che loro; va di paro con i Manzoni, i Berchet, i Grossi, e non viene al seguito di nessuno: va per la sua strada, mentre essi vanno per la loro. Accostarlo a questi uomini eminenti, a questi scrittori generosi, notare i rapporti esatti e le differenze, converrebbe a giudici meglio informati e piú competenti di noi. A noi sembra che se, con le sue audacie e i suoi sforzi per ringiovanire la lingua, col suo culto della forma ritrovata, Leopardi appartiene alla scuola degli innovatori, era per lo meno il classico per eccellenza tra i romantici. Gli altri si preoccupavano piú della Germania, del medio evo e delle teorie drammatiche: lui, stringeva e spingeva i suoi sforzi nell'alta poesia lirica, e anche in scritti in prose di estrema perfezione. Non so se Leopardi rendesse complete giustizia al movimento italiano contemporaneo, di cui egli stesso era soltanto uno dei nobili organi; e se vi riconoscesse tanti segni di parentela con lui come si crede, a distanza, di scoprirne, però mi compiaccio di registrare qui le parole di Manzoni sul suo ingegno.

“Voi conoscete Leopardi”, disse verso il 1830 a un viaggiatore, “avete letto i suoi saggi in prosa? Non si è fatta abbastanza attenzione a questo volumetto; come stile, nulla si è scritto di meglio nella prosa italiana dei nostri giorni”. Il candore dell'illustre autore dei Promessi sposi si riconosce appieno in queste parole.

Quanto ai versi, Leopardi si riattaccava direttamente allo stile degli antichi attraverso Alfieri e Parini, rimontando anche piú in alto. La lingua italiana ha questo di particolare, di aver offerto, da cinque secoli, diversi monumenti di vera rinascita; lo deve a questo, all'aver avuto sin dall'inizio la fortuna di contare alcuni capolavori.

Nell'intervallo la corrente può smarrirsi; però basta mettersi a rimontarla per ritrovare la sorgente. Dopo Dante, Petrarca e Boccaccio, la lingua italiana s'indebolisce, la rinascita greca e latina l'ingombra di macerie e sembra soffocarla. Fu necessario che il Poliziano con Lorenzo de' Medici riaprisse la strada all'Ariosto e agli altri grandi poeti del secolo. Dopo il Tasso, una nuova decadenza, i concetti abbonda-

no e corrompono tutto. Nel diciottesimo secolo uomini di ingegno, Parini, Alfieri e Monti, tentano una ripresa generosa e severa; ma la Rivoluzione francese interrompe e ostacola gli sforzi; l'invasione introduce meno gallicismi che non si creda, però nuoce, come ogni invasione; quell'opera di Parini e Alfieri ha dovuto essere ripresa dal Manzoni, Leopardi e altri, e lo fu con una vera fortuna.

Non si saprebbe, in Francia, confrontare questo felice privilegio dell'Italia con i nostri tentativi apprezzabili e incompleti verso un arcaismo studioso. I greci avevano Omero all'orizzonte, gli italiani hanno Dante: ecco orizzonti immensi. Il nostro lontano orizzonte è una linea abbastanza piatta. Noi non rimontiamo in pratica appena al di là di Rabelais e di Ronsard, e ancora quali sforzi e passi falsi non ci sono voluti per arrivarci! Così il secolo di Luigi XIV resta facilmente, per quel che riguarda la lingua, il confine del nostro mondo; la collina ha una grazia di contorno ammirevole, però è ben vicina; tra essa e noi non v'è spazio per le evoluzioni che presenta l'Italia, che già compiva la Grecia, e che la stessa Inghilterra si può liberamente concedere per mezzo del suo Shakespeare.

Resterebbe a determinare il carattere tecnico e la qualità dei versi di Leopardi: egli impiega molto volentieri, ma niente affatto esclusivamente, e nemmeno abitualmente, i versi sciolti: ma a quale scuola appartengono i suoi? I critici italiani ne distinguono di due specie, quasi di due famiglie: quelli che vengono dal Frugoni, più fastosi, più pomposi, più ridondanti e colorati, e quelli dal Parini, più sobri, più castigati, d'una eleganza più discreta. Alla prima specie si riportano, come varianti, i versi sciolti del Cesarotti e anche quelli, più perfezionati, del Monti; nella seconda si schierano quelli dell'Alfieri, del Foscolo del Manzoni. Ma si fa notare che quelli del Leopardi, riallacciandosi a questa ultima scuola per la purezza, sembrano aver conservato la facilità dell'altra: i conoscitori diranno il grado esatto e a quale grado li giudichino ben conati.

Del resto la rima ha una parte molto dotta e complicata nelle strofe del Leopardi; riappare di quando in quando e corrisponde a intervalli calcolati, come per mettere un freno a ogni dispersione. Fa quasi l'effetto di quei vasi di bronzo collocati dagli antichi nei loro sonori anfiteatri, e che rinviavano, ogni tanto, la voce nelle cadenze principali. Ci sia sufficiente aver segnalato questa scienza di struttura e d'armonia nelle strofe di Leopardi, per rispondere a coloro i quali potrebbero continuare a credere che abbia voluto disprezzare la rima.

CHARLES-AUGUSTIN DE SAINTE-BEUVE da *Il Meglio*, trad. di Henry-Furst Milano, Longanesi, 1960, pp. 277-280

Leopardi poeta

La grande poesia del Leopardi ha provocato un enorme lavoro di interpretazioni e di ricerche critiche volte a cercare definizioni centrali, formule esaurienti, chiarimenti particolari di una così eccezionale personalità e della sua altissima espressione artistica.

E tuttavia solo in tempi relativamente recenti si è profilata una svolta decisiva (anche se ovviamente non priva di stimoli e spunti essenziali nel precedente corso del problema critico leopardiano) che appare attualmente irreversibile e tale da sorreggere tutto un ulteriore lavoro critico assai diversamente indirizzato rispetto al filone e all'impostazione centrale della critica anteriore a quella svolta e al nuovo corso della interpretazione leopardiana. Pure nei limiti di una inevitabile schematizzazione ed estremizzazione, l'impostazione centrale che ha dominato a lungo-sulla base della grande interpretazione desanctisiana, ma con irrigidimenti di questa nella critica di tipo idealistico, crociano e in quella della «poesia pura» - può consolidarsi nella prospettiva della natura «idillica» della poesia leopardiana, frutto di una centrale disposizione della personalità del poeta alla contemplazione, all'introspezione tutta solitaria e distaccata dall'attrito della storia, alla morale di «uno spettatore alla finestra», di un uomo incapace di partecipare alla vita, e vivo solo nella liberazione catartica della poesia, ripugnante, nella sua direzione più vera, ad ogni ibridazione con le forze del pensiero e dell'intervento storico, pena la sua caduta nell'oratoria e nella discorsività raziocinante e sterilmente impoetica. Sicché, al margine estremo di tale impostazione si poté giungere a parlare del Leopardi come «ultimo divino pastorello d'Arcadia» o di personaggio umanamente non molto diverso dal Metastasio, ritrovando magari nel suo pessimismo qualche consonanza reazionaria con le posizioni sanfedistiche del padre Monaldo e sostenendo l'idea che la vera morale leopardiana era quella di un escluso dalla vita e perciò incline alla mo-

rale stoica dell'astensione e del disimpegno.

Ora la nuova svolta e il nuovo corso critico si sono caratterizzati proprio per una diversa valutazione della personalità leopardiana (e quindi della sua poesia), ricca di potenzialità complesse e difficilmente livellabili, ma fondata su di una radice di forza energetica di volontà di intervento a livello di problemi storici, culturali, letterari esistenziali, di morale eroica variamente affermata e variamente operante, nel lungo arco dell'esperienza leopardiana (e soprattutto matura e sicura nell'ultimo periodo di questa), ma sostanzialmente vibrante, almeno come aspirazione, anche quando essa sembra cedere al peso degli scacchi e delle delusioni. Come può risultare da quell'importantissimo preambolo alla traduzione del Manuale di Epitteto del '25 che predicando l'utilità dell'astensione in «spiriti deboli per natura o debilitati dall'uso dei mali», precisa autenticamente come a quella pratica provvisoria il Leopardi si fosse ridotto «quasi mal suo grado» e insieme esalta appassionatamente la morale eroica come propria degli spiriti grandi e forti «che non potendo procacciarsi» «la beatitudine né schivare una continua infelicità», si ostinano «nientedimeno in desiderarli e cercarli ansiosamente e contrastano» «almeno dentro sé medesimi alla necessità» e fanno «guerra feroce e mortale al destino come i Sette a Tebe di Eschilo e come gli altri magnanimi degli antichi tempi».

Sicché quella pratica di utile «noncuranza delle cose di fuori» («quantunque niente abbia di generoso») appare chiaramente come una via secondaria e accessoria e non promuove (come appunto non avviene in quella fase più veramente depressa) quel complesso moto del fascio intera di forze morali, intellettuali, sentimentali, da cui ha origine, con varie gradazioni e varie direzioni di poetica, la poesia leopardiana.

E soprattutto questo va decisamente affermato di contro alla tesi della natura idillica e puramente idillica della poesia leopardiana.

La poesia leopardiana più intensa ed alta (nella stessa fase più qualificabile come «idillica» nel senso leopardiano di quella parola:

«idilli esprimenti situazioni, affezioni, avventure storiche del mio animo») non nasce da una separazione «depurante» della forza fantastica da quella dell'intelletto e della prospettiva morale, ma proprio invece dalla collaborazione e dal ricambio ed attrito dell'intero fascio di forze della personalità leopardiana, della sua fortissima coscienza morale, della tensione intellettuale e pragmatica, tanto diversamente profilate nella loro direzione fondamentale e nel loro rapporto con la storia e con la ricerca di una verità non astratta e destinata alla prassi del comportamento umano, da rendere tutt'altro che assurda la delineazione del Luporini di un Leopardi «progressivo» nello sviluppo

del suo stesso pensiero e nella tenace lotta con le ideologie della Restaurazione. Né quella collaborazione naturalmente va intesa come un «dopo» della poesia che mitizza un materiale separatamente elaborato e fermato dal pensiero, ma, ripeto, da un ricambio e da una convergenza in cui la poesia si alimenta del pensiero e insieme ad esso contribuisce con la sua forza di intuizione tanto diversa da una semplice catarsi e da un rasserenamento idillico dei suoi contenuti sentimentali e conoscitivi.

Nella svolta critica di questi ultimi decenni si son venute ponendo le basi di una comprensione più storico-critica del Leopardi nella sua possente personalità, nella ricchezza delle sue forze (perfino la filologia leopardiana è stata riconosciuta non come peso erudito, come semplice materia e pretesto di nostalgie idilliche raffinate delle «favole antiche» ma come autentica vocazione e forza del suo ingegno e solo su tale base, sostegno di acutissima forza critica e stilistica) e nella loro integrazione e ricambio, nella sua prospettiva di poeta portatore - con la voce autentica e la novità originalissima della poesia - di una persuasione eroica, di una intransigenza morale, di un coraggio della verità, di un pessimismo energico, inseparabili da un'assidua battaglia nella storia del suo tempo e da una esperienza, sofferta fino al «martirio», della condizione umana, avvalorata dalla testimonianza concreta delle sue stesse malattie fisiche, delle sue pratiche sconfitte, mai interamente accettate in forma inerte e passiva, e progressivamente commutate in una sempre più densa protesta storica ed esistenziale di altissimo valore nella storia dell'epoca romantica e della sua crisi. La sua stessa poesia, culmine ed espressione profonda della sua esperienza totale appare così tutt'altro che una consolazione e un idillio «senza passione» e anche quando, nelle fasi meno scopertamente combattive ed eroiche, essa raggiunge i suoi toni più pacati ed equilibrati, mai manca-al fondo-di una tensione profonda, di un raccordo con la sua pressione intellettuale e la sua drammatica esperienza e problematica. Sicché par di dover accettare (anche se estratti da una zona precisa della sua poetica prima delle Operette morali) per la comprensione della sua poesia, gli esiti della sua convinzione estetica secondo cui l'effetto della vera poesia è quello di cagionare «nell'animo de' lettori una tempesta, un impeto, un quasi gorgogliamento di passioni» e la poesia «ci dee sommamente muovere e agitare e non già lasciar l'animo nostro in riposo e in calma».

La «radice» dunque della personalità e della poesia leopardiana non è idillica, ma tensiva, energica ed «eroica» (nel vario senso che tale parola prende negli atteggiamenti intellettuali, morali e poetici del

Leopardi: coraggio della verità, opposizione e protesta personale e storica, lotta contro la scomparsa degli ideali e contro la mediocrità e stoltezza, contro gli inganni della ragione sterile o della natura matrigna), anche se, ripeto, questa è la radice degli atteggiamenti leopardiani e non la sua monotona e indiscriminata forma di poetica, così come sarebbe grave prospettare un Leopardi sempre e ugualmente inarcato e apertamente «eroico» decurtando tutta l'immensa ricchezza di componenti del suo pensiero, della sua poesia, della sua esperienza.

E del resto la posizione estetica del '23, a ben vedere, è riassorbita - non annullata - nei pensieri sulla «lirica» corrispondenti alla genesi e allo sviluppo dei canti pisano-recanatesi del '28-'30 e che, nella loro fertilità di anticipazioni sulla via delle meditazioni estetiche moderne (la «doppia vista» del poeta, la natura antimimetica della poesia, la sua genesi in una esperienza assolutamente autentica e sofferta, e presente nella composizione), non conducono però senz'altro verso certe nozioni novecentesche della «poesia pura» e del «puro frammento» poetico, se essi possono ammettere come «lirica lunga» lo stesso poema dantesco, con tutta la sua complessa costruzione intellettuale e profetica, perché «vi è sempre in campo il poeta e i suoi propri affetti», e se essi puntano sempre sugli effetti vitali della «vera» poesia «contemporanea» (ché «essa aggiunge un filo alla tela brevissima della nostra vita. Essa ci rinfresca, per così dire, e ci accresce la vitalità») e così pur sempre diversificano la concezione leopardiana della poesia (colta soprattutto nei suoi rapporti mai dimenticati col lettore e quindi in una dimensione mai tutta privata e senza destinazione di comunicazione) da quelle di una pura catarsi o gioia personale fine a se stessa, separata dalla vita e dalla stessa «società civile» in cui la poesia costituisce una forza essenziale ed autentica. Senza con ciò divenire un dubbio unicum di compenso mistico all' inferiorità e vanità di ogni altra espressione della vita e della storia.

La poesia è una tensione che si nutre di altre tensioni e che a queste contribuisce in un circolo denso e inscindibile. Così, se a misurare la discriminante diversità della interpretazione idillica da quella più recente sopraindicata, basterà riferirsi alla diversissima valutazione della mèta terminale e suprema del lungo itinerario leopardiano, la Ginestra, per noi capolavoro sconvolgente e unitario e prima considerata invece per lo più come predicazione oratoria illuminata da rari squarci idillici (o idillico-cosmici), occorrerà ben capire come a quello stesso capolavoro il Leopardi sia giunto non casualmente e miracolosamente, ma attraverso esperienze complesse, attraverso un lungo svolgimento di posizioni e di espressioni portate strenuamente sino

in fondo e così dinamicamente collegato entro un'esperienza storico-personale e uno sgorgo di poesia di suprema organicità e ricchezza.

Ciò che caratterizza la personalità leopardiana è un impegno appassionato, «eroico» per il suo strenuo bisogno e coraggio di intransigenza intellettuale e morale che la porterà ad impostare ed esaurire fino in fondo-con l'ausilio di una mente vigorosa e implacabile- successive posizioni ed esperienze che riprendono la grande eredità del pensiero settecentesco rinnovandola energicamente alla luce della problematica primo-ottocentesca sia che il Leopardi ne attacchi lo «snaturamento», l'alienazione dell'uomo dalla natura, sia che poi viceversa ne aggredisca, con più matura persuasione, gli inganni ed i miti ottimistici e providenzialistici che mistificano la reale condizione dell'uomo e il vero volto della natura e dell'ipotetico suo creatore. Al centro vi è una inesausta passione per l'uomo, (anche quando appaiono elementi misantropici di un amore deluso, «par trop aimer les hommes» per dirla con Stendhal) per la sua integralità, sia che essa venga ritrovata nella sua adesione alla natura e alle illusioni generose da quella generate, sia che essa venga poi confermata nella sua virile capacità di riconoscere la sua sorte misera e tragica, senza accettarla in maniera passiva e rassegnata. Al centro vi è una protesta e una contestazione attiva contro tutto ciò che depaupera e avvilito le forze dell'uomo, sì che questo presunto «sombre amant de la mort» o di «religioso amante del nulla» ricava sempre dalla sua sofferta e coraggiosa indagine sulla natura e sull'uomo un supremo interesse per l'oggetto centrale della sua passione intellettuale, morale, poetica: l'uomo, spietatamente analizzato e magari assalito nelle sue stolte ideologie e nelle sue tentazioni di cedimenti e di rinuncia come di boria e di orgoglio prometeico o platonico, ma sostanzialmente e disperatamente amato nella sua schiettezza e nella sua virile energia, nella sua desolazione consapevole e nel suo stesso destino di caducità che tanto più fa risaltare il fascino, nel suo effimero passare, delle sue qualità autentiche di nobiltà e di gentilezza, della sua capacità di essere uomo fra gli altri uomini.

Sicché la stessa vicenda concreta del Leopardi, fra vita e poesia, si prospetta non come la semplice «storia di un'anima», ma come una esperienza drammatica dentro la storia e dentro la problematica dell'uomo di cui lo scrittore sonda ed esplicita le diverse possibilità fino a toccare i margini del nichilismo e dell'individualismo più disperato, ma sempre riprendendo una linea attiva che culminerà nella prospettiva di solidarietà combattiva della Ginestra, mai pacificata, con i vari «oppressori» dell'uomo, siano essi la ragione sterile e mortificante,

egoistica e calcolatrice, siano essi la natura malvagia e una divinità neroniana, combattuta sino all'estremo della bestemmia più ardita e ribelle.

Leopardi può toccare e rivelare, sull'onda della sua delusione storica ed esistenziale, i più profondi motivi del nulla, della noia- angoscia, della vita come morte, ma mai manca di dare a questi stessi motivi pur così potentemente individuati ed espressi, un valore di stimolo all'energia virile dell'uomo, alla nobiltà del suo coraggio di verità e di resistenza ribelle. E i suoi veri avversari non sono gli uomini, ma le loro immagini degradate dalla viltà, dalle menzogne interessate o sciocche, dalle ideologie spiritualistiche, religiose, reazionarie, e, dietro quelle, l'ordine naturale della realtà sbagliata e corruttrice.

Supremo contestatore dei sistemi storici della Restaurazione reazionaria o del moderatismo liberale-spiritualistico, Leopardi è insieme supremo contestatore del sistema stesso della realtà e del suo ordine ferreo e scellerato di cui lo stesso appassionato sostegno al sistema benefico della natura (così diverso comunque da quello di un sistema religioso basato su di una doppia realtà terrena e ultraterrena) serve a rivelarne-proprio sostenendolo inizialmente e indagandolo poi sino in fondo-la più vera realtà di ordine crudele e oppressivo per l'uomo. Impossibile ricavare da questo percorso di esperienza una vera nota di religiosità magari «negativa» (si nega ciò che profondamente si ama, si cerca), ché il Leopardi può sì bestemmiare la virtù e l'uomo per troppo amore, ma la sua protesta atea o antiteistica è senza possibilità di risalite ad una specie di amore frustrato e ad un'altra fede, e la via stretta delle sue definitive conclusioni è solo quella dell'uomo e della sua prassi di etica di solidarietà in un mondo deserto da ogni ombra divina e trascendente, liberato anzi appassionatamente da ogni ricaduta in quello che è l'oggetto polemico più profondo del Leopardi: il misticismo, la religione, la speranza in un compenso ultraterreno.

Voltaire poteva ancora riequilibrare la disperata diagnosi dei mali dell'uomo, nel *Désastre de Lisbonne*, con la speranza in un mondo migliore e provvidenziale se non per i singoli sulla terra, per il loro insieme in un mondo ulteriore. Leopardi nega ogni provvidenza per i singoli come per tutti, e proprio nel messaggio finale e conseguente della *Ginestra* ritrova una via di difficile progresso per l'uomo, proprio in quanto tutti gli uomini si raccolgono insieme nella lotta contro la natura e contro ogni provvidenza divina. Anzi per gli uomini è possibile questa via stretta della loro difficile civiltà solo se essi hanno scartato per sempre ogni ricorso a quelle speranze e a quei poteri e hanno riconosciuto nella loro crudele potenza il primo loro nemico e il primo

fondamento polemico della loro unità nella lotta e nella protesta.

Perciò nella formazione dell'uomo moderno Leopardi ha un posto a suo modo decisivo e una forza dirompente ed eversiva che non possiamo riconoscere ad altre personalità della crisi romantica e la sua prospettiva interamente laica ed umana appare come la più formidabile voce ammonitrice di fronte ad ogni riaffiorare di soluzioni trascendenti e fideistiche. E il suo stesso profondo sentimento democratico (il sentimento della sorte comune e del comune dovere di solidarietà e di lotta per la civiltà umana) appare tanto più profondo quanto meno riconosce qualsiasi «sen regale» non solo in terra, ma anche in cielo, qualsiasi radice trascendente di autorità: l'uomo è solo con i suoi simili e solo con loro può e deve tentare la costruzione ardua della propria civiltà. Così la prassi tutta umana sostituisce ogni ricorso metafisico e l'uomo sulla terra, cupamente risonante dell'eco ossessiva della caducità, si stringe con i suoi «incolpevoli» fratelli, «confederati» contro la natura e stretti dal vincolo severo e preclusivo della consapevolezza coraggiosa della loro vera sorte limitata e tragica e del loro dovere di solidarietà unicamente umana e sociale.

E se nella storia successiva appare incontestabile l'apporto possente della dialettica hegeliana e i suoi sviluppi soprattutto nel materialismo storico e dialettico, la non conoscenza leopardiana di tale nuova prospettiva non può portarci né a svalutare né ad esaltare.

alla luce dei nostri problemi attuali, la sua diversa posizione, così importante come essa storicamente si configurò acuendo così la sua forza di diagnosi della tragica condizione umana valida comunque come momento essenziale nella rottura delle concezioni ottimistiche, provvidenzialistiche, religiose, nella percezione profonda di una realtà sballata e di un ordine ingiusto che nessuna infatuazione dialettica può interamente sopire e sanare, come avvertimento contro troppo facili entusiasmi di nuovi paradisi in terra e come base di una lotta strenua, doverosa, pratica, sociale, sempre consapevole di limiti umani e non perciò respinta a nuovi richiami di compensi trascendenti ed evasivi.

Perciò anche sarà da dire che la filosofia sensistica materialistica di origine illuministica su cui si fondò nel suo sviluppo il Leopardi non può essere storicamente qualificabile come un «carcere» da cui Leopardi si libererebbe con la sua poesia, ché essa per lui e per quella fu viceversa storicamente forza essenziale nella sua resistenza ai compromessi delle ideologie della Restaurazione e alle tentazioni di un romanticismo spiritualistico e neocattolico, medievalizzante e mistico, nel cui attrito Leopardi poté dare altro vigore al suo stesso slancio al

sogno, alla fantasia, al sentimento di quanto sarebbe avvenuto (lo insegna anzitutto, come vedremo, L'infinito) se egli si fosse abbandonato alla rêverie romanzesca e al patetico languido ed evasivo di tanta letteratura romantica.

Ché nella stessa componente idillica (così essa stessa singolare e lontana nel suo centro da un idillismo descrittivistico e misticheggiante) vive un profondo rilancio di un severo edonismo sensistico coerente ad una storia di esperienza concreta di se stesso e dell'uomo, mentre essa non appare mai priva interamente di ricordi con gradazioni di sentimenti e motivi di poesia-conoscenza e di poesia come modo di recupero (il caso dei cosiddetti «grandi idilli» del '28-'30) del passato e di persone scomparse o di verifica di persuasioni intellettuali nel denso della vitalità più schietta ed autentica e dunque sempre in un'impossibile accezione di semplice sogno e mito evasivo di rinnovata Arcadia o di privatistica degustazione descrittivistica di uno «spettatore» senza passione e senza interna pressione di fondamentali problemi esistenziali e storici.

Sicché la stessa ammissione di momenti di poetica idillica (e a volte di margini più slittanti nella direzione di un compiacimento idillico fine a se stesso) richiederà, a suo luogo, attenta precisazione e qualifica assai diversa da quella della tradizione critica di tipo crociano o derobertisiano e persino da quella tanto più complessa e originariamente fertile della tesi idillica desantisciana, spesso viceversa insidiata pur fortemente dalla paura dell'allegorismo e dell'attrazione per una troppo realistica felicità di «quadretti alla fiamminga».

Infine per quanto riguarda la posizione classicistica del Leopardi dovrà ancora notarsi come essa costituisca un'ulteriore forza della personalità e della poesia leopardiana a difesa delle attrazioni romantiche più sentimentalistiche e spiritualistiche (con tutto ciò che il classicismo comportava sulla forza di elaborazione stilistica e di riferimento ai valori classici eroici, razionali-naturali), ma che sarebbe erroneo chiudere il Leopardi in una schematica e chiusa definizione del classicismo (ribaltata a generale equazione classicismo-progressismo di fronte a romanticismo-reaione) senza tener conto dell'enorme acquisizione nella formazione leopardiana delle inquietudini preromantiche e dello stesso attrito non solo polemico con il romanticismo, se la stessa finale prospettiva della Ginestra supera di gran lunga ogni pura equivalenza di classicismo e vive di un'accensione e tensione male immaginabili senza un contatto profondo con l'esalta-

zione romantica delle forti passioni e della poesia-messaggio, così come l'illuminismo vi si colora di una ben romantica tensione spirituale mal riconducibile alle possibilità della poesia della «saggezza» illuministica.

WALTER BINNI

da Tutto Leopardi Firenze, Sansoni, 1970, pp. XI e segg. ora in La protesta di Leopardi Firenze, Sansoni, 1973

Lingua e stile della poesia leopardiana

Come nella mente del Leopardi il sentimento dello spazio e del tempo come approssimazioni all'infinito e all'eterno doveva fatalmente condurlo all'idea del nulla, facendo fallire il suo tentativo di dedurre il senso di realtà metafisiche da moltiplicate esperienze sensibili, così i suoi modi "indefiniti" "indeterminati" "incerti" portavano in sé la predisposizione al negativo. All'inizio essi sono destinati a indicare la negazione di una realtà definita e limitata ma, nello stesso tempo, l'allusione a una realtà diversa e la possibilità di evadere in essa; nascono da quel senso di esclusione che domina in tanta parte della poesia leopardiana, ma rinviano a un'altra condizione in cui è riposta una possibile alternativa di felicità. Il poeta si sente subito escluso dalla "conversazione" dei contemporanei, ma capace, per contrasto, di ardori sconosciuti ("io solo / combatterò, procomberò sol io") o di sovrumane Emozioni ("sovrumani / silenzi, e profondissima quiete / io nel pensier mi fingo"): da un ostacolo, da un'esclusione nasce la vastità del paesaggio nell'Infinito; ma l'esclusione non è ancora negazione radicale, anzi sollecita una realtà ideale anche più vasta; vive ancora, nel poeta, la speranza o il rimpianto di un mondo felice, sentiti ora in termini geografici (come nella rievocazione delle Ricordanze: "quel lontano mar, quei monti azzurri, / che di qua scopro, e che varcare un giorno / io mi pensava, arcani mondi, arcana / felicità fingendo al viver mio") ora di storia miticamente interpretata (la felicità antica contro l'infelicità moderna) ora di costruzione intellettuale in se stessa compinta (il paesaggio interiore dell'Infinito). A sostenere questa speranza e questo rimpianto è soprattutto la confidenza nella santità della natura, ancora saldissima nel primo Leopardi e presente in modo più scoperto ed esteso nell'evocazione di una beata antichità che ora restringe ora allarga il suo raggio attraverso i secoli. A questa fede nella natura, coincidente col vagheggiamento

dei tempi antichi, si muove parallelo [...] il consapevole ricupero di un linguaggio intriso di modi “pellegrini” e in primo luogo di arcaismi: nelle Canzoni e nei primi Idilli linguaggio “indefinito” e linguaggio “pellegrino” vengono di fatto a sovrapporsi e identificarsi.

Quando invece al Leopardi, partecipe e vittima della profanatrice speculazione moderna, la natura si sarà svelata necessariamente ostile, verrà meno anche la fede in questo mito, e il suo stile registrerà in una variazione di modi il mutamento avvenuto in lui. Aggettivi e avverbi con prefissi di valore negativo, ora isolati in contesti non più velati da una patina di “pellegrino” ma rifuggenti da un illusivo gioco prospettico, conservano solo il peso della negazione senza rinviare ad altri possibili mondi storici o ideali. E’ un fenomeno di cui si può seguire il percorso sia attraverso i Canti sia sulle pagine delle Operette, dalla musica vaga della Storia del genere umano alla gnomica nudità dei Detti di Filippo Ottonieri e del Dialogo di Tristano e di un amico. Né dovrà sembrare un caso, se si terrà conto del rapporto che stringe sempre i diversi aspetti della personalità leopardiana (del Leopardi poeta, prosatore, moralista, teorico e storico della lingua e dello stile), che in coincidenza col variare delle sue convinzioni sulla natura, e del suo stile poetico e prosastico, diminuiscano con sempre maggiore evidenza, nelle pagine dello Zibaldone, gli elogi dei modi linguistici antichi.

Dopo l’Angelo Mai, d’altra parte, l’idea del nulla è penetrata nell’anima del Leopardi e vi si è quasi depositata al fondo. E come essa non suscita più moti di rivolta e di declamata disperazione, così lo sgomento che suggerisce resta affidato solo alle forme stilistiche meno risentite, già reperibili nella canzone e già presentite in molti tra gli stessi modi “indefiniti” che la recedono; ora, privati della possibilità di suggerire una realtà diversa, questi conservano esclusiva e, si direbbe, allo stato puro, la loro negatività. Anche il sentimento del nulla, come il sentimento della noia che ne è la conseguenza, si è fatto “della natura dell’aria” e s’insinua in ogni minimo interstizio del linguaggio leopardiano.

CESARE GALIMBERTI

da *Linguaggio del vero in Leopardi* Firenze, Olschki, 1959, pp. 63-67

La poesia del Leopardi

Poeta, sì, il Leopardi, della doglia umana e di un senso doloroso e disperato della vita pessimisticamente intesa come promessa illusoria e desiderio illimitato d'una felicità corta, e perciò solo fallace, e in ogni caso inesistente e impossibile sulla terra e in questa e in ogni realtà, poi che ogni fede ed ogni conforto ed ogni speranza fu a lui tolta dal pensiero prima che dal suo destino personale; poeta, sì, di quel desiderio d'infinito fatalmente e per definizione disperato: ma quando il concetto suo fosse stato un'argomentazione logica e di testa, quando il desiderio non si fosse espresso ed incarnato nelle cose e nei sentimenti finiti, limitati, reali insomma e concreti, egli, il Leopardi, come ogni altro uomo non avrebbe potuto dire il suo concetto e il suo desiderio se non come argomento ed enunciato di ragione e di fatto, ossia non poeticamente.

Al contrario, egli esprime nella sua poesia e nel suo dolore e nella sua disperazione stessa, l'amore di cui è pieno e caldo il suo cuore per la vita e per i suoi doni: dolore e disperazione non fan che renderlo più grande, quell'amore, e più bella la sua poesia essenziale, pura, nelle sue altezze supreme, di ogni intrusione di qualità personale e interessata, come poche altre furono mai pure ed essenziali. E perciò a buon diritto, quando, già innanzi nel corso degli anni suoi brevi e delle sue opere poetiche, s'avvide che da alcuni si attribuiva il suo dolore, e quindi la sua poesia, alla sventura individuale d'uomo ammalato e deforme, provò uno dei suoi maggiori dolori e n'ebbe fierissimo sdegno, e l'esprime con forte e nobile eloquenza.

Quell'attribuzione offendeva infatti la sua poesia; e lo sdegno fu tanto, e il dolore, da turbare di poi la poesia stessa, e da farla talvolta calar di grado ad argomentazione ed a polemica passionata ed ostinata, a satira acre; poesia sempre, ma appunto d'un grado meno alto, men pura ed essenziale.

E a non menomare, non che l'altezza del poeta, l'intierezza di lui uomo, bisogna intendere che il suo amore della vita comprese tutto quanto la fa degna d'esser vissuta, amata, e, se occorra, sacrificata:

la virtù, la prodezza, i nobili intenti dello spirito, ogni generoso affetto intellettuale e morale e amoroso, l'operoso ed impavido amor del bello, del giusto, del nobile, e di quel vero stesso che per lui distrugge ogni felicità, ed infelicità l'amore suo stesso. Ché la sua disperazione è intrepida e magnanima fino in fondo.

Per quelle virtù e quegli affetti, i più alti e i più delicati, il Leopardi palpito ed arse di amor entusiastico e ferventissimo; e anche dove sembra ch'egli v'irrida sarcastico, l'irrisione proviene da amore, vuoi per lo sdegno di scorgerlo mentito e finto dal mondo, vuoi per la disperazione di sentirlo dato agli uomini, dal destino e dalla natura, troppo più grande e sublime ed eterno, in sé quell'amore, di quanto destino e natura non concedano all'uomo di appagarlo e d'avverarlo in terra colle opere ch'esso ispira e che non possono contentarlo mai. Poiché tutto, secondo la filosofia del Leopardi, è vano e insufficiente, il vero consiste nella conoscenza di tal vanità e insufficienza: e dunque è nemico. La sicura e splendente passione indomita con cui egli sente ed esprime tale inimicizia, e questa profonda, appassionata, imperterrita disperazione, fanno la sua poesia, pervasa e persuaditrice, pur nell'amarezza, di forza e di coraggio [...] Negli idilli che seguono dopo Il passero solitario, l'ispirazione tocca il vertice nell'infinito, trascorre per le vaghezze delicate e malinconiche della Sera del dì di festa e di Alla luna, canta nel Consalvo lo struggente tema d'amore e morte; poi non più idillica, inneggia in Alla sua donna, a una figura platonica e divina dell'amore.

Negli sciolti Al Conte Carlo Pepoli, il poeta, uscito dalla solitudine metafisica della sua poesia e dalla solitudine fisica del borgo nativo dell'appartata Recanati, e dell'antica e severa casa paterna, conosciuto quel che lui e il cristianesimo e la filosofia chiamano, condannandolo, il mondo, si muta, com'egli disse, di Eraclito, il filosofo che contemplando l'universo piangeva, nel filosofo che rideva, Democrito; benché né l'uno né l'altro di tali antichi immaginosi simboli di due opposte filosofie possano davvero attagliarsi al riso e al pianto di lui poeta. Infatti quei simboli compendiano il pensiero di due filosofi, ossia concettamenti speculativi logici, mentre il poeta, e sommamente il lirico, è tutto nel commovimento d'affetti e di fantasie, anche quando indaga il mistero dell'universo [...].

Nell'epistola al Pepoli, non per la prima né per l'ultima volta, della felicità vanta distrutto in sé anche il desiderio, ma, con poetica con-

traddizione, la lirica seguente Il risorgimento, canta il proprio rinascere agli affetti e alle commozioni umane e naturali, da un'apatia così profonda da non avergli lasciato più nemmeno il desiderio di morire. Ciò che produce cotesto risorgimento, è il ritorno del cuore poetico e il ripullulare della vena antica nella seduzione del ricordo. In, nella vita del Leopardi, che in questo caso è lecito richiamare perché su ciò s'impostano le liriche seguenti, un ritorno pure a Recanati, nel suo più grande anno poetico, il 1829: il ritorno da cui prende le mosse l'esordio delle Ricordanze: Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea - Tornare ancor per uso a contemprarvi - Sul paterno giardino scintillanti, - E ragionar con voi dalle finestre - Di questo albergo ore abitai fanciullo, - E delle gioie mie vidi la fine.

Ecco ch'egli un tempo ha amato, e che nel ricordo le figure delle donne amate e morte, Silvia e Nerina, tornano, mirabili figure, stupendi creati poetici, pieni di quanto d'angelico l'amore e la morte, la fantasia e il ricordo, posson mettere in una creatura umana e terrestre; ecco che il mondo, la natura, le sue speranze, i suoi sogni, il suo amore della vita e della felicità, empiro di affetti e movimento l'animo suo: e tornano ad empirlo, nel ricordo, adesso che felicità non può più essere né sarà mai più, forse più belli, certo poetici in un grado che la poesia potrà in lui aver raggiunto o essere per raggiungere, non superare. Ed è il Canto notturno di un pastore errante dell'Asia, dove l'immaginaria persona del pastore serve a dare alle ansiose domande del perché della vita e del mondo, quel tono lontano e favoloso e incantato, che hanno nel ricordo anche tali domande rimaste per sempre senza risposta. Ed ecco che, se torni a piacergli la vita, è quella del borgo nativo che riprende dopo la tempesta, fatta più dolce, dolce unicamente, dalla recente paura di perderla; è quella del villaggio, la sera del sabato quando la festa attesa è più bella di quanto sarà domani in realtà: e con quanta mite potenza poetica, con quale gloriosa umiltà di parole e d'immagine, con quant'anima, che il poeta riceve dalle cose, e dà alle cose, soltanto pronunciandole il semplice nome; con quanto incanto melodioso, con quale intensità! Ben questa deriva da tutta la più profonda e più furente e più gelata e più tetra disperazione; e la nostra ammirazione, non men che la pietà, divien gratitudine, pensando a quanto bisognò soffrire e purificare in poesia la sofferenza, per esprimere e rappresentare in tal modo la vita.

RICCARDO BACCHELLI

da Giacomo Leopardi, *Canti e Operette morali*, scelta e commento di R. Bacchelli Milano, Garzanti, 1946, pp. 1-2; 4-6

La canzone «All'Italia»

Tra la svalutazione desanctisiana, essenzialmente ispirata a quei criteri di «naturalzza» e «semplicità» che domineranno poi l'intera trattazione sul Leopardi, e la successiva riabilitazione carducciana, inficiata da motivi di polemica patriottica e talvolta perfino personale, ma non priva di spunti interessanti per ciò che concerne la considerazione positiva e antiromantica dell'ars dictandi, l'atteggiamento della critica posteriore nei confronti delle prime due canzoni leopardiane si è venuto orientando nel senso di una cauta valutazione, che rispettando da un lato il giudizio di fondo del De Sanctis, facesse però la sua parte a quell'ars dictandi, come a un elemento attivo e ineliminabile del discorso poetico leopardiano, e mettesse inoltre in risalto alcuni particolari momenti di tenerezza o di patos (la rappresentazione dell'Italia sconsolata, il canto di Simonide, l'episodio dei caduti in Russia), sentiti più o meno come preannunci del Leopardi maturo. All'interno di questa valutazione d'insieme, si è venuto poi consolidando il giudizio di opzione nei riguardi della prima canzone, in cui già il De Sanctis ravvisava maggiore «spontaneità e scioltezza» rispetto alla seconda, salvando l'intero episodio di Simonide, riconosciuto come il vero centro poetico del componimento. Ma sostanzialmente, sia per il De Sanctis che per i critici posteriori, la canzone All'Italia e quella Sopra il monumento di Dante restano alle soglie dei Canti, come espressioni d'una stagione animata da fervori generosi ma libreschi, in cui la personalità leopardiana, che esploderà nell'anno successivo (1819) coi primi idilli e poi nel gennaio del '20 con la canzone al Mai, si presenta ancora involupata da vedute e da propositi estranei alla sua vera natura. Lo stesso Leopardi del resto, con quella famosa dichiarazione dello Zibaldone (1° luglio 1820) sulla sua «carriera poetica» prima e dopo il 1819, veniva in certo senso a dar ragione della separazione operata dai critici tra le prime due canzoni e

la produzione successiva.

Ma fino a che punto, ci chiediamo, bisogna far credito al Leopardi di un mutamento verificatosi nella sua produzione, da una poesia che egli chiama di «fantasia» o di «immaginazione» a una poesia di «sentimento», anzi da «poesia» (da intendersi, appunto, come facoltà di creare immagini, ossia nel senso per cui gli antichi furono per eccellenza poeti, secondo le vedute espresse in alcune pagine dello Zibaldone e nel Discorso sopra la poesia romantica) a «filosofia»? A noi pare che nel fissare l'evoluzione avvenuta nel suo spirito intorno al 1819 il Leopardi si sia lasciato alquanto suggestionare dallo schema del contrasto antichi-moderni: dimodoché, mentre ci riesce agevole ravvisare nella sua produzione dopo il 1819 la presenza della riflessione e del sentimento, resta più problematica l'identificazione di quella poesia delle immagini con la produzione anteriore al '19, a meno che non si debbano intendere per «immagini» i vari pezzi retorici, tropi e similitudini, che affollano le due canzoni patriottiche e prima ancora, le terzine dell'Appressamento della morte e dell'Elegia prima e seconda: procedimenti letterari tradizionali di ispirazione tipicamente classicistica, con cui il giovane poeta tentava di variare ed arricchire dall'esterno una materia essenzialmente patetica, sentimentale. Del resto, a una lettura più attenta di quella pagina dello Zibaldone, non potranno sfuggirci alcune espressioni tendenti in certo senso ad attenuare la rigidità della distinzione proposta:

«Io era bensì sensibilissimo anche agli affetti...»; «Sono stato sempre sventurato, ma le mie sventure d'allora erano piene di vita...», a Ben è vero che anche allora quando le sventure mi stringevano e mi travagliavano assai, io diveniva capace anche di certi affetti in poesia».

Alla luce di queste attenuazioni e delle precedenti riserve, lo storico della poesia leopardiana potrà consentire con l'autore su quanto si riferisca a una maggiore consapevolezza «filosofica» dell'infelicità, determinatasi nei mesi intorno al 1819 («in questi pensieri», ammette lo stesso Leopardi nella pagina in questione, «ho scritto in un anno il doppio quasi di quello che avea scritto in un anno e mezzo e sopra materie appartenenti sopra tutto alla nostra natura»), più che su un vero e proprio trapasso qualitativo da una poesia di immaginazione a una poesia di sentimento: essendo invece evidente che la spinta decisiva al poetare, oltre i conati letterari della primissima adolescenza, venne al Leopardi proprio dal sentimento doloroso del suo stato, prodottosi al termine di spossanti fatiche filologiche ed espresso, in

forme per quanto si voglia letterarie ed acerbe, nell'Appressamento della morte. La costatazione storica che «dal dolor comincia e nasce l'italo canto», ispirata dall'esempio del Petrarca nella canzone al Mai, si può con buona ragione applicarla al canto leopardiano.

Un serio tentativo di inserimento in blocco, e non marginale (l'ars dietandi) o parziale (i luoghi «poetici» sopra accennati), delle due canzoni patriottiche nella linea maestra dei Canti, è stato compiuto recentemente dal Figurelli il quale, oltre le contraddizioni latenti nel programma leopardiano di una rigenerazione nazionale e civile, ha additato come motivo di fondo operante nelle due canzoni il «mito della storia del mondo concepita come la progressiva caduta delle illusioni e l'inaridirsi dell'anima umana». La canzone All'Italia e quella Sopra il monumento di Dante, con gli episodi culminanti dei caduti alle Termopili e dei caduti in Russia, verrebbero così ad esprimere i due aspetti complementari di quel mito, il passato nostalgico e il presente doloroso. Interpretazione senza dubbio suggestiva, e non priva certo di alcuni elementi di verità: ma che nel complesso riteniamo unilaterale, in quanto tende ad accentuare di quelle canzoni un aspetto particolare, avvicinandole senz'altro alle successive canzoni «filosofiche» e trascurando quegli elementi tutt'altro che marginali che le legano alla concreta situazione ideologico-sentimentale del Leopardi intorno agli ultimi mesi del 1818.

Chi ripercorra le lettere scambiate col Giordani per circa un anno e mezzo, dalla prima conoscenza fino alla visita del letterato piacentino a Recanati, avvenuta in quel settembre del 1818 in cui furono composte le due canzoni, potrà costatare che dopo i preamboli pieni di rispetto e di intensa ammirazione, il Leopardi s'induce ben presto a notificare all'amico l'infelicità del suo stato, dovuta ai due fattori congiunti della precarietà della sua salute e dello squallore di Recanati... Queste confessioni culminano nella famosa lettera del 2 marzo 1818, in cui si allude ai «sette anni di studio matto e disperatissimo». dove la dichiarazione della propria irrimediabile infelicità si arricchisce di una nota di eroica consapevolezza, per cui il De Sanctis poté parlare in proposito del «martirio di un Titano che non geme e non si lamenta»:

«Questa ed altre misere circostanze ha posto la fortuna intorno alla mia vita, dandomi una cotale apertura d'intelletto perch'io le vedessi chiaramente, e m'accorgessi di quello che sono, e di cuore perch'egli conoscesse che a lui non si conviene l'allegria... Io so dunque e vedo che la mia vita non può essere altro che infelice: tuttavia non mi spavento, e così potesse ella esser utile «qualche cosa, come io

procurerò di sostenerla senza viltà».

Su questo sfondo di dolorosa consapevolezza prendono forma in questi anni alcuni sentimenti i quali, non che essere vanificati da quella coscienza, ne sono in certo modo esaltati, colorendosi di una particolare tinta insieme eroica e disperata. Prima di tutti l'amore della gloria... Nelle stesse lettere al Giordani, accanto alle confessioni d'infelicità che abbiamo visto, si possono leggere espressioni in cui l'amore della gloria e l'orrore della mediocrità vengono affermati con veemenza:

«Io ho grandissimo, forse smoderato e insolente desiderio di gloria...» (21 marzo 1817); «Certo che non voglio vivere tra la turba; la mediocrità mi fa una paura mortale» (26 settembre 1817).

Desiderio di grandezza, dunque, e coscienza della propria infelicità: è già prossima l'esplosiva confessione della famosa lettera al padre (luglio 1819):

«Voglio piuttosto essere infelice che piccolo».

Altro sentimento dominante nel Leopardi di questi mesi, e decisivo per la costituzione della sua personalità, è quello amoroso, legato alla figura della cugina Gertrude Cassi che gli ispirò le Memorie del primo amore e le Elegie prima (poi inclusa nei Canti col titolo Il primo amore) e seconda (parzialmente ammessa nei Canti col frammento Io qui vagando al limitare intorno). Le Memorie del primo amore sono forse il documento più importante della personalità leopardiana prima del 1819: vi si può già intravedere quella lucidità imperterrita d'analisi che rimarrà poi una prerogativa grandissima del Leopardi maturo. L'amore è un elemento catalizzatore intorno a cui si raccolgono i tratti fondamentali della personalità leopardiana di questi mesi: la coscienza della propria infelicità, anzi della propria vocazione all'infelicità; ma insieme, la consapevolezza aristocratica di un sentire intensissimo, d'un cuore «sensitivo molle e poetico» aperto agli alti sentimenti e disdegnoso di cose mediocri o basse; infine il sentimento della gloria che, prima messo da parte, si fonde poi naturalmente con la coscienza di quell'alto sentire...

Entro questa trama di sentimenti già fortemente segnati dall'impronta di una personalità risentita e dolente, andrà inquadrata l'altra passione del Leopardi ventenne: l'amore della patria... Quando e die-

tro quali influssi si sia prodotta nel Leopardi la «conversione» politica non è facile determinarlo con precisione. Nella Lettera ai sigg.

compilatori della Biblioteca italiana in risposta a quella di Mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesimi, del 18 luglio 1816, c'è una fervida proclamazione di amor patrio, ma esclusivamente legata a ragioni d'ordine letterario:

schernita da quelle genti stesse che distese e calpestò...me, io come Talete ringraziava il Cielo per averlo fatto Greco, ringraziolo di cuore per avermi fatto Italiano, né vorrei dar la mia patria per un Regno, e ciò non per il potere d'Italia che niuno ne ha, né per il suo bel clima di cui poco mi cale né per le sue belle città di cui mi cale ancor meno, ma per lo ingegno degli Italiani, e per la maniera della italiana letteratura che è di tutte le letterature del mondo la più affine alla greca e latina».

Del resto questa motivazione non può considerarsi occasionale, ma rappresenta, come ha notato anche il Figurelli, un tratto costante del patriottismo leopardiano. Essa ritornerà infatti nella lettera del 21 marzo 1817 al Giordani, la prima in cui il Leopardi parli diffusamente di sé, dove l'amor patrio è presentato (assieme allo smoderato e insolente desiderio di gloria) come un connotato fondamentale del giovane scrittore:

«Di Recanati non mi parli... Ma mia patria è l'Italia per la quale ardo d'amore, ringraziando il cielo d'avermi fatto Italiano, perché alla fine la nostra letteratura, sia pur poco coltivata, è la sola figlia legittima delle due sole vere tra le antiche».

Anche nel Discorso di un Italiano sopra la poesia romantica (intorno al marzo del 1818) il sentimento patriottico, espresso nell'esortazione finale ai giovani, si richiama alle ragioni letterarie:

ma qui esse non sono più le sole, in quanto la preminenza della letteratura italiana sulle altre moderne è vista come l'ultima ragione di superiorità che resti all'Italia, lacerata e spogliata in tutto il resto.

La «conversione» politica si è dunque operata. Questa chiusa di discorso è particolarmente importante ai nostri fini, in quanto essa contiene tutti gli elementi che poi formeranno la materia delle due canzoni patriottiche: c'è la considerazione della miseria presente, il richiamo ai padri antichi, il concetto di una Italia due volte vincitrice di genti, l'esequazione della Francia. Ma quel che più ci preme di mettere in evidenza in questa finale perorazione è l'accento doloroso e

appassionato che tutta la percorre, il particolare risalto che vien dato all'infelicità dell'Italia:

Ma già sul finire, essendomi sforzato sin qui di costringere i moti dell'animo mio, non posso più reprimerli, né tenermi ch'io non mi rivolga a voi, Giovani italiani, e vi preghi per la vita e le speranze vostre che vi moviate a compassione di questa nostra patria, la quale caduta in tanta calamità quanta appena si legge di verun'altra nazione al mondo, non può sperare né vuole invocare aiuto nessuno altro che il vostro. Io muoio di vergogna e dolore e indignazione pensando ch'ella sventuratissima non ottiene dai presenti una goccia di sudore...

E precisamente qui, secondo noi, il carattere intimamente autobiografico del patriottismo leopardiano. E quanto l'infelicità della patria fosse legata al sentimento della propria infelicità, e di quella di tutti gli uomini, può essere confermato da un abbozzo di Inno al Redentore, dell'estate del 1819, dove Cristo è invocato a «testimonio singolar de' nostri Immensi affanni»: tra i quali affanni, è compresa anche la miseria della patria:

«E già fosti veduto piangere sopra Gerusalemme. Era in piedi questa tua patria (giacché tu pure volesti avere una patria in terra) e doveva esser distrutta desolata ec. Così tutti siam fatti per infelicitarci e distruggerci scambievolmente, e l'impero romano fu distrutto, e Roma pure saccheggiata ec. ed ora la nostra misera patria ec. ec. ec.».

In un altro di questi abbozzi di inni sacri, del resto, è annotato: «Invocazioni a Maria per la povera Italia».

Sentimento di una propria condizione di infelicità, smania indistinta di grandezza, consapevolezza di una sensibilità aristocratica, non disgiunta però dalla coscienza dolorosa di un'esclusione; sollecitudine accorata per le sorti della patria, sentita simpaticamente come una grande infelice bisognosa di aiuto: questa è la situazione sentimentale del Leopardi ventenne, alla vigilia delle due canzoni patriottiche. Sullo sfondo, sollecitato dallo studio appassionato dell'antichità, incomincia già in questi mesi a delinearsi qualche motivo di meditazione «filosofica», che troverà poi il suo sviluppo nei mesi successivi: il contrasto tra «ragione» e «natura» («Gran verità, ma bisogna ponderarla bene. La ragione è nemica d'ogni grandezza; la ragione è nemica della natura: la natura è grande, la ragione è piccola...»); la motivazione della decadenza dei popoli col loro incivilimento, ossia con

l'abbandono delle belle illusioni e con l'affermarsi della ragione. Sono motivi che agiranno segretamente nella contrapposizione, presente nelle prime canzoni, dell'Italia moderna all'Italia antica, a Roma e alla Grecia, come ha ampiamente dimostrato il Figurelli, il quale anzi ha voluto farne il centro poetico delle due canzoni: forzando un po' i tempi, a nostro modo di vedere, in quanto il motivo del contrasto antichi-moderni acquisterà un suo rilievo autonomo solo più tardi, appunto nelle cosiddette canzoni «filosofiche». Ma ci saranno già state, allora, le meditazioni del 1819, decisive non tanto, come s'è visto, per il passaggio da una poesia di immagini a una poesia di sentimento, quanto per una piena presa di coscienza delle ragioni «filosofiche» dell'infelicità. La quale infelicità, intanto, è vista ancora nelle sue manifestazioni estreme, come un triste privilegio di singole creature particolarmente sventurate: il poeta, la patria, i giovani morti in Russia, le due donne delle canzoni funerarie (primi del '19) poi rifiutate. Di qui quel tanto di pateticamente vistoso che caratterizza i componimenti di questo periodo, tutti più o meno impegnati nella rappresentazione di situazioni tipicamente infelici. Soltanto, ciò che fa la superiorità delle liriche patriottiche rispetto alle altre, è proprio quella possibilità di trasposizione storico-letteraria di una situazione sentimentale intimamente autobiografica, che costituisce già un superamento di quell'io empirico, ancora petrarchesco, dominante nell'Appressamento e nelle elegie. Tra quel soggetto intimistico e l'universale noi delle canzoni filosofiche, l'io eroico ed eloquente delle prime due canzoni patriottiche occupa una posizione a sé, che mentre per il suo contenuto storico accenna a quel soggetto più vasto, con cui finirà per coincidere già nella canzone al Mai, ritiene ancora di quella libertà di movimenti individuali propria dell'autore delle elegie e delle canzoni funerarie. Ed è precisamente questo soggetto il protagonista poetico delle canzoni, coi suoi movimenti patetici o agonistici: movimenti destinati a riprodursi variamente, al di là dell'esperienza «idillica» o «filosofica», in alcuni canti della maturità e in presenza di contenuti più vasti, allorché il poeta avrà acquistato una coscienza più radicale della nozione di infelicità. Per il resto, non va dimenticata la connessione che lega il patriottismo agli altri atteggiamenti del Leopardi ventenne, in un nodo ancora indistinto d'interessi affettivi.

C'è anzi un prezioso documento di questi mesi, un argomento di elegia abbozzato nel giorno del suo ventunesimo compleanno, in cui il Leopardi ricapitola la sua situazione sentimentale, fondendo insieme in un unico movimento patetico la coscienza dolorosa del suo

stato, la sua smania indistinta di grandezza, l'amore per la sua donna e l'amore per la patria infelice:

Oggi finisco il ventesim'anno. Misero me che ho fatto? Ancora nessun fatto grande. Torpido ghiaccio tra le mura paterne. Ho amato te swla. O mio core. ec. non ho sentito passione non mi sono agitato ec. fuorché per la morte che mi minacciava. ec. O che fai? Pur sei grande ec. ec. ec. Sento gli urti tuoi ec. Non so che vogli, che mi spingi a cantare a fare né so che. ec. Che aspetti? Passerà la gioventù e il bollore ec. Misero ec. E come piacerw a te? senza grandi fatti? ec. ec. ec. O patria o patria mia ec. che farò non posso spargere il sangue per te che non esisti più. ec. ec. ec. che farò di grande? come piacerò a te? In che opera per chi per qual patria spanderò i sudori i dolori il sangue mio?

Documento assai significativo, che mentre ci offre il quadro di una personalità ancora disponibile, aperta a molteplici direzioni, dall'altro lato ci indica la prepotente radice lirico-soggettiva da cui quelle varie direzioni prendono vita.

A far precipitare quelle indistinte aspirazioni «a cantare a fare né so che» verso le forme definite della lirica eloquente e patriottica dovettero indubbiamente contribuire le conversazioni avute col Giordani durante i suoi cinque giorni di dimora recanatese, nei primi di settembre del 1818. Non è un caso che la composizione della canzone All'Italia cada proprio nello stesso settembre, e quella della canzone Sopra il monumento di Dante nel settembre-ottobre.

Del resto, un riferimento esplicito a quelle conversazioni è in una lettera al Giordani, del 19 febbraio 1819, dove, dopo aver fatto delle precisazioni linguistiche su due passi della seconda canzone, il Leopardi così scriveva:

«Quanto alla lirica, io dopo essermi annoiato parecchi giorni colla lettura de' nostri lirici più famosi, mi sono certificato coll'esperienza di quello che parve al Parini, e pare a voi, secondo che mi diceste a voce, e credo che ormai sia divenuta sentenza comune, se non altro, degli intelligenti, che anche questo genere capitalissimo di componimento abbia tuttavia da nascere in Italia, e convenga crearlo».

Affermazione che potremo ricollegare a quella d'una lettera precedente (27 novembre 1818) allo stesso Giordani, in cui ci pare di avvertire un'eco delle discussioni recanatesi e dei propositi letterari

allora formulati:

«Ora vi dirò solamente che quanto più leggo i latini e i greci, tanto più mi s'impiccoliscono i nostri anche degli ottimi secoli, e vedo che non solamente la nostra eloquenza ma la nostra filosofia, e in tutto e per tutto tanto il di fuori quanto il di dentro della nostra prosa, bisogna crearlo. Gran campo, dov'entreremo se non con molta forza, certamente con coraggio e amor di patria» (27 novembre 1818).

Dall'incontro di questi propositi di rinnovamento letterario con l'aspirazione a compiere qualcosa di utile per la rigenerazione della patria afflitta (aspirazione già tanto viva, come s'è visto, nella chiusa del Discorso di un Italiano), nacquero le prime due canzoni patriottiche, e inoltre tutta una serie di disegni e di abbozzi di opere in verso e in prosa su argomenti patriottici e civili. Per quel che riguarda specificamente i progetti di liriche, ricorderemo l'argomento di una canzone sulla Grecia, il citato disegno di «un'ode lamentevole sull'Italia», l'argomento di una lirica civile Dell'educare la gioventù italiana (in cui ci sono parecchi spunti che saranno svolti nella canzone *Nelle nozze della sorella Paolina*). Ma che di tutti questi argomenti, solo quello di una canzone Sullo stato presente dell'Italia arrivasse alla sua realizzazione, per di più sdoppiandosi lungo il cammino in due diversi componimenti, questo non può considerarsi casuale. E innanzi tutto, non ci sembra opportuno collocare sullo stesso piano l'argomento di quelle canzoni con gli altri argomenti ricordati: in quanto lì possiamo già cogliere un processo poetico in atto (l'episodio dei caduti in Russia, ad esempio, è già interamente delineato nei suoi elementi fin dal primo abbozzo, sicché l'esecuzione consisterà piuttosto in una versificazione che non in una creazione ab imis), mentre negli altri abbozzi siamo ancora, generalmente, sul piano degli astratti sommari. In realtà il disegno di una canzone sullo stato presente dell'Italia aveva moventi più profondi, e radicati nell'intimo della sensibilità leopardiana, che non tutti gli altri progetti di liriche civili, in cui l'intento pedagogico-parenetico tendeva a prendere il sopravvento su quella prima spinta elegiaca ed eroica che aveva mosso il Leopardi a poetare sull'Italia...

Se è vero, dunque, che i propositi di rinnovamento letterario e di rigenerazione civile sono alla base della composizione delle prime due canzoni leopardiane, quello che rese possibile la loro realizzazione, il passaggio dal puro proposito all'atto poetico, fu proprio la presenza di

una materia sentimentale particolarmente congeniale alla sensibilità del poeta. Che cosa sono infatti le due canzoni nel loro intimo nucleo, a una considerazione aderente che sappia distinguerle sia dai vari prodotti di una imponente tradizione di lirica civile (Dante, Petrarca, e poi Chiabrera, Testi, Filicaia, Guidi, giù giù fino al Monti e al Foscolo), sia dalle contemporanee composizioni patriottiche di un Manzoni o di un Berchet, tanto più radicate nella concreta situazione di un'Italia risorgimentale? Non altro che il canto doloroso ed eroico di una infelicità senza conforto.

Per poter meglio cogliere questo carattere fondamentale delle due liriche, occorrerà esaminare l'Argomento di una canzone sullo stato presente dell'Italia, dov'è possibile seguire il lavoro di ideazione e di elaborazione della materia nelle sue varie fasi.

A una prima lettura, appare subito evidente che l'argomento non fu steso in una sola volta, ma consta di tre successive redazioni composte in tempi diversi. La prima redazione contiene l'abbozzo di una lirica di compianto sulle sorti della patria, in cui dopo una breve apostrofe iniziale all'Italia spogliata della sua gloria antica, si passa subito all'episodio dei caduti in Russia, episodio già delineato in tutti i suoi tratti particolari, tanto da porsi come il vero centro affettivo dell'intera composizione. Quello che segue a questa descrizione, il richiamo a qualche antico fatto glorioso per far risaltare la tristezza del presente, sembra avere un ufficio puramente strutturale. Mentre la descrizione di quei morti è già chiara nella fantasia del poeta in tutta la sua disperata vastità, per il resto siamo ancora sul piano delle sommarie proposte ideative: «qui si possono ricordare le vittorie riportate da Adriano sopra i Parti, se però i Parti hanno che fare coi Russi»; «sempre poi si può venir paragonando il presente al passato, ai Romani, ai Greci, alle Termopili ec.». Anche l'accenno, in se stesso così significativo, alle considerazioni altrove formulate sullo spegnersi delle illusioni («Si può ricordare in modo di sentenze liriche quello che ho scritto nei miei pensieri delle illusioni che si spengono in proposito della freddezza degl'italiani»), resta un proposito esterno, un tentativo ancora astratto di agganciare il sentimento patriottico a un abbozzo di filosofia della storia: e non a caso il Leopardi lo lasciò cadere nella concreta esecuzione (per riprenderlo in seguito, con altra consapevolezza, nella canzone al Mai). Tutto questo ci dimostra con una certa evidenza che non la nostralgia del passato, con le sue belle illusioni vitali, ma la considerazione desolata del presente, culminante in un episodio di disperazione e di morte, costituì la prima spinta alla composizione di un canto sull'Italia. E quanto quell'episodio, a sua

volta, trascendesse la stessa ispirazione patriottica, avremo modo di notarlo nell'analisi della seconda canzone, in cui esso trovò la sua collocazione definitiva.

La seconda redazione dell'Argomento contiene già la materia della canzone *All'Italia*, ma con qualcosa di più che ne diversifica sensibilmente la linea e, tutto sommato, la stessa intonazione.

L'episodio dei caduti in Russia è ancora determinante nella sua struttura: esso è introdotto con i moduli che poi saranno usati nella canzone («Dove sono i tuoi figli? Che fanno? perché non si combatte più per te? ec. Odo il suono della battaglia: vedo che i tuoi figli combattono vedo il valore ec.»), ma non resta, come nell'esecuzione, un accenno generico. La dicitura che segue, infatti, «passaggio alla campagna di Russia», è un vero e proprio richiamo alla parte già delineata nella prima redazione dell'Argomento. Una riprova di questo l'abbiamo nel finale, dove ritorna il ricordo di quei morti («E' stato meglio per voi morire comunque, poich'eravate servi ed era serva la patria vostra»), ricordo che non si giustificerebbe senza una precedente descrizione particolare. Dimodoché l'episodio delle Termopili, qui finalmente passato dalla pura indicazione (per di più contigua ad altre equivalenti) allo stato di abbozzo, non resta l'ultima parola della canzone: sollecitato per contrasto dal dolore del presente, esso si risolve di nuovo nel presente: «Così cantava Simonide. Oh potess'io cantare egualmente per gl'italiani. Oh come mi arderebbe il cuore ec.». Ma su questa nota sospirosa s'afferma poi il motivo d'una sventura irrimediabile: «Tutte piangiamo insieme, itale genti, Poi che n'ha dato il cielo, Dopo il tempo sereno, Tempo d'affanno e d'amarezza (tristezza) pieno. Questo può servire per la chiusa». Anche da questa seconda redazione, dunque, possiamo desumere che il motivo del compianto prevaleva su quello della nostalgia, e che quest'ultima doveva solo accentuare il compianto.

Nella concreta esecuzione, invece, le cose andarono un po' diversamente. L'episodio dei Greci alle Termopili, inizialmente (come s'è visto) indifferenziato rispetto ad altri possibili esempi, si venne precisando nella fantasia del poeta attraverso il canto di Simonide...

Il quale canto, come si sa, finì col sovrapporsi all'episodio dei caduti in Russia, ridotto a un semplice accenno («Pugnan per altra terra itali acciari»), e col dominare tutta la seconda parte della canzone.

Possiamo anche aggiungere: col dominarla poeticamente, dando in questo ragione al *De Sanctis* che vide nel canto di Simonide la parte poeticamente riuscita di tutta la lirica. Se nell'analisi della canzone, infatti, vogliamo ispirarci a criteri, per così dire utilitari, di

puntuale resa poetica, non c'è dubbio che le corde poeticamente più profonde son toccate dal Leopardi nella seconda parte, che con felice *ex abrupto* introduce il ricordo delle antiche età: «Oh venturose e care e benedette L'antiche età...». Basti ricordare la suggestiva e quasi religiosa evocazione del paesaggio che fu testimone del fatto glorioso, e che ora sembra ancora suggerire al passeggero, «con indistinta voce», il ricordo di quel fatto; oppure il motivo, tanto caro al grande Leopardi, della morte nel fiore degli anni; oppure l'immagine silenziosa e funerea dello scuro Tartaro e dell'onda morta.

Ma nell'economia dell'insieme, quale possiamo desumerlo dagli abbozzi, dalla prima parte di questa canzone, e dalla canzone successiva (nata, come vedremo, per una specie di risarcimento nei riguardi di ciò che era stato eluso nella prima canzone), tutto l'episodio di Simonide appare come una felice digressione. In questo senso, non possiamo più condividere il pensiero del De Sanctis il quale, partendo da quel tale giudizio di gusto, arrivava alla seguente conclusione sul rapporto fra le due parti della lirica: «Sembra proprio che l'immaginazione usa da gran tempo e familiare col mondo antico, dopo breve errore in un mondo a lei peregrino, si affretti ad uscirne e torni con diletto ad abitare il mondo di Erodoto e di Simonide». S'è già visto infatti, da tutta la precedente documentazione, quanto poco peregrina, quanto dolorosamente congeniale allo spirito del poeta fosse la considerazione dell'oggi, l'infelicità dell'Italia già donna e ora povera ancella. E perciò, quanto al rapporto corrente fra le due parti della canzone, preferiamo richiamarci al giudizio di un lettore moderno e tutt'altro che insensibile alle rese puntuali di un poeta. Scrive dunque il Flora: «Il primo motivo di questa canzone è l'Italia senza più gloria... Il secondo motivo è quello dei Greci che combattono per la patria alle Termopili.

Ma è un motivo che, amato per se stesso dal poeta, qui è inserito con ingegnoso artificio, piuttosto che evocato per spontanea ragione artistica. Tutto preso letterariamente per la figura di Simonide, ponendo se stesso al posto dell'antico poeta, con una giovanile foga d'immaginazione, il Leopardi non s'è accorto di aver forzata l'analogia».

Per quanto riguarda poi la prima parte della lirica, se non è certo nostra intenzione tentarne una rivalutazione poetica in senso stretto, non possiamo fare a meno tuttavia di sottolinearne in modo positivo i valori di «eloquenza», non solo per ciò che può riferirsi all'uso di una sapiente *ars dictandi*, ma anche e soprattutto per quel che concerne il sentimento che si esprime attraverso quei moduli letterari, con un calore e una intensità che sembrano escludere qualsiasi caratte-

re di esercizio letterario o di retorica scolastica. Le riserve più volte formulate dagli interpreti sulla scarsa determinazione storica implicita nella raffigurazione dell'Italia piangente, non possono infatti intaccare la sincerità del sentimento doloroso che dà vita a quella raffigurazione...

L'ipotiposi dell'Italia non risponde, come parve al De Sanctis, a un semplice proposito retorico, ma alla stessa esigenza del sentimento leopardiano, che postula la presenza dell'infelice per impostare con esso un colloquio, sulla base di un tu pietoso e affettuoso. Ne consegue che il vero soggetto lirico della canzone non è l'Italia, ma, come s'è già osservato, lo stesso personaggio eroico- elegiaco del poeta, con le sue interrogazioni incalzanti e le sue esclamazioni desolate... In questo senso anche la rievocazione delle Termopili, proprio in quanto è introdotta attraverso la voce di Simonide, rientra nell'impostazione fondamentale della lirica: e lo stesso Simonide, coi suoi movimenti teneri od eroici, non è che una prosecuzione di quel soggetto lirico che campeggia nella prima parte della canzone.

Per quanto riguarda la presenza poetica di un soggetto in prima persona, bisognerà rifarsi, oltre i lirici seicenteschi, al modello petrarchesco delle canzoni civili. Non per nulla, a parte la diversa risonanza storico-politica del termine «patria» rispetto al più geografico «Italia», la canzone leopardiana esordisce con lo stesso vocativo affettuoso con cui si apre la canzone petrarchesca ai signori d'Italia. E' interessante a questo proposito ripercorrere i giudizi di questi mesi sulla poesia civile del Petrarca, considerata come il modello più perfetto di fusione tra lirica ed eloquenza, per ricavarne implicitamente qualche lume sulle stesse propensioni leopardiane. Ciò che soprattutto attira il Leopardi, nella lirica civile del Petrarca, è «quell'affetto... che cagiona l'eloquenza, e abbagliando meno persuade e muove più, e più dolcemente massime nel tenero»; quella «semplicità e candidezza sua propria, che però si piega e si accomoda mirabilmente alla nobiltà e magnificenza del dire», «quei movimenti pieni sou ton padouz e quelle immagini affettuose... e tutto quello che forma la vera e animata e calda eloquenza». Insistendo su questo motivo, dell'influsso del «cuore» nella poesia petrarchesca, il Leopardi arriverà a quella stupenda immagine-definizione della «mollezza e quasi untuosità d'olio soavissimo» delle canzoni petrarchesche: con la conclusione che «le odi degli altri appetto alle sue paiono asciutte e dure, non mancando a lui la sublimità degli altri e di più avendo quella morbidezza e pastosità che è cagionata dal cuore». Da un lato, dunque, «nobiltà e magnificenza del dire», «sublimità»; dall'altro, «semplicità e candidezza», «immagini

affettuose», «mollezza e quasi untuosità d'olio soavissimo», «morbidezza e pastosità». Ma, a ben guardare, questa particolare definizione dell'eloquenza petrarchesca viene a inquadrare poi gli stessi aspetti della personalità leopardiana di questo periodo: la sua vocazione eroica e insieme il suo cuore «sensitivo molle e poetico»: entrambi ben presenti nell'atteggiamento del poeta verso l'Italia. Tuttavia, su questo fondo congeniale di eloquenza, dove il cuore può aprirsi di tanto in tanto a movimenti di tenerezza (l'«olio soavissimo» circola a suo modo anche nella canzone leopardiana, ed è particolarmente avvertibile nella raffigurazione dell'Italia negletta e sconsolata, che nasconde la faccia tra le ginocchia e piange; nel lamento per colui che in guerra è spento, a non per li patrii lidi o per la pia Consorte e i figli cari»; per non parlare di tutta la seconda parte della lirica, che faceva concludere al De Sanctis che «il poeta riesce più nel delicato e nell'appassionato»), si delinea poi una differenza radicale fra i due soggetti lirici dominanti sulla scena: tra l'io, intendiamo, cristiano-elegiaco del poeta medievale, che tende a porsi come coscienza comune di un «popol doloroso» («piacemi almen che' miei sospir sian quali Spera 'l Tevere e l'Arno e 'l Po»), e un io elegiaco-eroico, che nella comune disfatta tende a farsi valere come coscienza individuale, in contrasto cogli uomini e col fato:

Nessun pugna per te? non ti difendenessun den tuoi? L'armi, qua l'armi: io solocombatterò, procomberò sol io.

Ed è precisamente in questa coscienza, più che nella determinatezza d'un particolare contenuto politico, che s'afferma la modernità d'una posizione sentimentale e ideologica, destinata ad originali sviluppi nei canti della maturità (il cosiddetto «titanismo» leopardiano, di cui recentemente il Bosco ha analizzato le varie fasi, partendo appunto dalla canzone All'Italia). Ad alimentare quella coscienza concorrevano da un lato, come s'è detto, una particolare materia biografica, e dall'altro le suggestioni di un clima storico in cui erano presenti e vivi l'Alfieri e il Foscolo, con le loro proposte di ribellione e di sfida al secolo. Del resto, sorretti da questa consapevolezza di una diversità storica fra il poeta medievale e il poeta ottocentesco, non ci sarà difficile coglierne i riflessi nelle stesse strutture stilistiche, inizialmente avvicinate. La moltiplicazione quasi esasperata di movenze eloquenti, interrogazioni invocazioni esclamazioni esortazioni, nell'antico modello ancora largamente pausate, e gli stessi troncamenti delle frasi a metà del verso, in contrasto con la musicalità chiusa delle strofe

petrarchesche, possono ricondursi solo in parte alla giustificazione naturalistica di una a giovanile e superficiale espansione». In realtà quelle movenze incalzanti costituiscono già le premesse psicologiche e stilistiche da cui scatterà la ribellione titanica di Bruto minore.

Sicché, per concludere, il centro sentimentale, o per dirla col Carducci (il quale, almeno in questo, ci vide meglio del De Sanctis), «il nocciolo lirico, anzi l'anima della canzone» non è il canto di Simonide, ma proprio quel movimento eroico-agonistico in cui culmina la prima parte di essa: «L'armi, qua l'armi: io solo Combatterò, procomberò sol io», dove «il valore della sortita», come ha osservato un interprete assai acuto della poesia leopardiana, «è d'essere un proposito disperato; l'enfasi stessa dell'espressione, è quella della disperazione» (Bacchelli).

Con lo sviluppo esclusivo dell'episodio di Simonide, susseguente a quella disperata sortita, la linea della canzone era comunque compromessa. Troppo di quella materia che più stava a cuore al poeta (i danni patiti dall'Italia sotto i Francesi, l'episodio dei caduti in Russia, il lamento conclusivo sui perversi tempi) era rimasto nell'abbozzo. La nascita della seconda canzone, di pochi giorni successiva al compimento della prima, trova la sua giustificazione nel bisogno di dare un'espressione a quella materia, riprendendo così idealmente la linea interrotta della canzone All'Italia.

LUIGI BLASUCCI

dal «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CXXXVIII, 1961

L'«ultimo canto di Saffo»

Quando compose l'Ultimo canto di Saffo, di là da tutte le possibili risonanze e consonanze di scrittori moderni, il tranquillo possesso di un contenuto che aveva vissuto come autenticamente suo, lo sollecitava a ricercare in se stesso qualcosa che sembrava remoto e antico e che rendeva possibile l'identificazione con un personaggio necessario a proteggere la riposte verità dei suoi segreti sentimenti.

Qualche anno prima (nel '19, nel '20?) aveva osato gridargli in certi endecasillabi abbandonati alla frenesia della loro scomposta ingenuità e audacia. S'intitolano Concetto dell'idillio secondo: «Alla natura», e in un certo modo furono «il primo canto» di Saffo. Molti versi, quelli compatibili con la drammatica situazione del suicidio, torneranno nell'Ultimo canto. Perciò è necessario averli sott'occhio e rileggerli:

Sempre adorata mia solinga sponda
deh perché agli occhi miei furi la vista
dell'incantevole e magico effetto
che Natura concede alle creature.
Alle creature sì, ma non a tutte...
Ahi a me madrigna, spietata madre!
Dimmi il perché di tal misura e peso.
Qual sfregio mai ti feci, il perché dimmi?
Da l'alveo materno me traesti
forse a scherno e ludibrio de' mortal?
Mortal pur io, non [sono] a lor secondo,
né merto pena tel. Benedicesti
pure la terra di cui me plasmasti...
Forse de la tua diva luce un raggio
non balenò ne la fronte per cui mi

festi a te simile? e lo tuo spirro
sentii in me, in me sentii esultar le ossa?
Opra delle tue mani son dunque io,
né disdegnar me puoi, qual belva i nati.
E' vero: larga mi fosti di doni,
di quanti doni ingegno adunar puote.
Sitibondo qual cervo all'onda corsi,
premei le tue vestigia, né arrestai...
Perché poi maggiori bend negarmi
e dei mortali farmi, ahi spietata
il più meschino, e dei mall spezzarmi
sul capo di Pandora il fatal vaso!
Tu ridesti forse della mia sorte
ridi pur, n'hai ben d'onde: oh gran prodezza!
Ridi dell'opra tua! Perdona o Matre:
è il dolore che parla, non parlo io...
Son opra tua pur io: né mi fa credere
che me tu lascerai fra tante pene.

Queste ingenuie speranze sono il presupposto dei «disperati affetti» di Saffo. I motivi più drammatici del suo ultimo canto erano così profondamente consueti al Leopardi, che possono placarsi in una lunge memoria elegiaca. Affiorano in un solitario, supremo confidarsi a se stessa con l'amara verità del disinganno. Ma il chiuso pudore delle espressioni non è stato abbastanza eloquente per la sensibilità di quei critici che ritengono estraneo al canto il dramma personale della bruttezza. «Non è da far mai pompa della propria infelicità».

L'ammonimento che nello Zibaldone il Leopardi voleva dare a se stesso il 22 aprile 1822, non sembra detto anche per questi critici?

La verità è che egli era «spasimato» della bellezza almeno quanto fu «spasimato della virtù». Nella Saffo il dramma della bruttezza non solo non è marginale, ma è sotteso continuamente: ossessivo. E non è affatto un caso se lo stesso giorno che cominciò a comporre il canto (13 maggio 1822) annotava una delle sue più spietate riflessioni a proposito delle deformità: «Non si nomina mai più volentieri, né più si sente nominare in altro modo chiunque ha qualche riconosciuto difetto o corporale o morale, che pel nome dello stesso difetto. Il sordo, il zoppo, il gobbo, il matto tale». Saffo si sente come una nota falsa in una supposta e vagheggiata armonia cosmica.

«Tutto nella natura è armonia, ma soprattutto niente in essa è contraddizione». Solo quando è turbato dalla tempesta l'universo sembra ammetterla tra gli elementi di sconcerto. Ed è così esasperato questo sentimento di esclusione, che il poeta fantastica su di una sorta di ribrezzo delle flessuose linfe di un rivo per il suo corpo maldestro e sgraziato. Nel romanzo di Verri le acque che si ritraevano dalla mano della fanciulla erano solo un sinistro presagio, attinto ai vecchi ingredienti del «maraviglioso». In Leopardi l'immagine simboleggia una delle punte più vibranti del suo tormentato romanticismo. Polemizzando nello Zibaldone contro la «società» che i filosofi tedeschi «vogliono che il poeta supponga, anzi ponga e crei tra l'uomo e il resto della natura», egli riaffermava e quasi imponeva a se stesso: «la natura è cieca e sorda verso te, e tu verso lei».

Nell'Ultimo canto di Saffo questo colloquio interiore si ripropone, e ne nasce una sorta di canto a due voci. C'è una voce di implorante protesta per le perdute illusioni infantili, e c'è una voce di ironica, provocante o disincantata ma sempre amara saggezza. La drammaticità percorre e varia il canto per le movenze che nascono spontaneamente da questo ripiegarsi dell'anima su se stessa e risponderci. Onde quei delicatissimi passaggi dal singolare (che vibra ogni qualvolta emerge l'assoluto sentimento di esclusione) al plurale che talora è solo un duale (come avvertì finemente il Negri). Questo duale che ricongiunge le due anime di Saffo nell'insueto gaudio della disperazione e dell'arcanità infelicità, si confonde ambiguamente in un plurale di compagnia, nel quale essa vorrebbe partecipe il genere umano («come fosse di ogni nato mortale», osserva il De Sanctis).

Infine, quando dal dialogo interiore matura la decisione del suicidio, sembra che la coscienza lacerata di Saffo, l'anima fanciulla e ignara e quella adulta e consapevole, si rinsaldino eroicamente nella decisione di quel «morremo» (dove non c'è più l'enfasi maiestatica di Didone, e non c'è, com'è stato detto, valore di ottativo, ma solo di *tempus instans*: «abbiamo da morire»).

Quel «piacere che l'animo prova nel considerare e rappresentarsi non solo vivamente, ma minutamente, intimamente e pienamente la sua disgrazia, i suoi mali» e quel rimanere «propriamente solo colla sua intera sventura» che Virgilio aveva espresso nella frenesia di Didone («sic, sic iuvat ire sub umbras»), il Leopardi qui l'addensa nell'odio di Saffo per il suo «velo indegno». E così, per l'ultima volta, il ricordo del corpo infelice provoca una accusa e un'invettiva contro la divinità ignota che regge il mondo ciecamente. La morte solo potrà riparare a questo «crudo fallo» che è soltanto del fato e di cui Saffo si protesta

assolutamente incolpevole. A lei non resta che rivolgersi ancora alle immagini e ai sogni della felicità, i suoi effimeri beni. Il corso della vita già giunto all'ombra della gelida morte vorrebbe ora prolungarlo. Questo e non altro può essere il valore lirico di quell'ultima meditazione. Va incontro alla morte, ma come rifiutandola. Non è possibile che di tutti i sogni, non resti che l'eterno buio dell'oltretomba. E si finge quest'oltretomba come un assoluto silenzio e un assoluto indistinto di tenebre, e canta la sua pregustata felicità di non contrastare più all'armonia del cosmo, di essere accolta da un'«atra notte» e da una «silente riva» che non le saranno più ostili. C'è ancora un residuo di «vivo» che si può cercare nella stessa morte, «quel piacer vivo ma languidissimo» del momento in cui i sensi «si dissentono per sempre» e di cui «son capaci anche estinguendosi, e «per ciò medesimo che si estinguono (16 luglio 1822)».

Dov'è il suicidio? si chiedeva il De Sanctis, e si chiedono con lui altri critici. La verità è che il mitico salto di Leucade assume proporzioni cosmiche, e Saffo s'inabissa fino al Tartaro con una dolcezza di naufragio totale, dove è ben riconoscibile ciò che è solo dell'alta fantasia di Leopardi. L'Ultimo canto di Saffo si prolunga in quell'infinito da cui aveva, si può dire, cominciato quel che ho creduto di dovere intitolare il suo primo canto: «Sempre adorata mia solinga sponda».

Per la compiuta identificazione tra il poeta e la sua maschera tragica, la struttura di questo canto gli riuscì tanto più libera di tutte le altre canzoni precedenti con le quali forma il ciclo che con le parole di Saffo vorrei chiamare della «dotta lira». Già nella metrica è visibile questa maggiore scioltezza. L'incoraggiamento gli venne dagli stessi modelli dei preromantici inglesi, che poté conoscere nelle versioni di Michele Leoni, non per nulla lodate da Madame de Staël e poi più volte nella «Biblioteca italiana» e nello «Spettatore», che ne pubblicarono alcuni saggi. Rispetto alle odi che avevano suicidi per argomento e protagonisti, il Leopardi si conquista il vantaggio di concepire il suo canto come un vero e proprio monologo tragico. Nel Bruto minore s'era attenuto ancora ai modelli: le odi Il Bardo e All'avversità di Gray, e in particolare, Il suicida di Warton.

Sotto a quel faggio, che i deserti rami
dalla livida luce abbattuti del lampo,
fosco distende su la via scoscesa,
e incontro a Borea stride,
in solitario speco ha uno spietato

di se stesso carnefice riposo.
Gelida nebbia oscura fea tetro vel al giorno,
quando lungo un ruscel, di che la bruna
onda fra i giunchi e il limo
pigra si avvolge,
invaso dal suo fiero disegno incammimassi.

Ma come Alfieri aveva abolito i confidenti (e Grillparzer nella sua Saffo lo aveva imitato), Leopardi abolisce questi esordi didascalici e teatrali. Mentre nel Bruto minore riluttò a diradare la rima, e conservò il sistema alterno dei ritmi discendenti e ascendenti, qui si appropria senza esitare, delle soluzioni che il traduttore aveva adottate per maggior libertà di movimenti. E, suo geniale scolaro, disegna una strofa tutta anarima, tranne che nei due versi di chiusura. Il Leoni aveva mediato i lirici inglesi attraverso un tipo di metrica e versificazione (non certo ignoto alla tradizione italiana), di elevato compasso lirico, dove il classicheggiante giro sintattico, semplice e puro, sonoramente concluso, tien luogo al freno della rima: componente importante in quello che è stato chiamato processo di «dissoluzione del genere lirico» operato dal Leopardi.

Leopardi è l'unico tra i contemporanei ad assimilarsi questa novità che non era solo di metro ma di stile e che pure ai contemporanei non era sfuggita, quando pensiamo al rispetto con cui tutti parlano del Leoni, anche criticando le sue versioni per le inesattezze e le amplificazioni. Meritamente credo, se confrontiamo il suo verseggiare con quello di un Andrea Maffei, impareggiabile fra i «traduttori-traditori» e ancora tutto paludato delle canorità montiane.

Prendete la versione de I progressi della poesia nel Gray:

Svegliati, eolia lira, e le tremanti
corde all'estro abbandona.
Dalla vena di Pindo armoniosa
fuggono a mille i rivi, e la schiera de' fiori,
che ne smalta le sponde,
bee dallo schietto umor fragranza e vita.
Pieno in suo vario corso
della Musica il fonte,
or qual profondo, maestoso fiume
fra le verdi convalli
aggirasi, e le messi auree disseta;

or, qual torrente indomito,
con fagor tempestoso dall'alto si precipita de' monti,
e le balze rispondono e le selve,
sì che ne introna il sito,
degli'infranti suoi flutti al gran muggito.

Di questo schema Leopardi nel Canto di Saffo rifiuta il sistema alterno dei ritmi, rifiuta gli sdruccioli, condensa il numero dei versi in ogni stanza, e riduce a uno solo il settenario, perché la severa compattezza della struttura strofica potesse meglio accogliere, dov'era necessario, il fermo ragionare di Saffo nel suo canto di commiato alla vita. La drammaticità viene suggerita attraverso le alte e lunghe pause degli enjambements.

Nel Bruto doveva prevalere la veemenza: l'eroe minore con la spada in pugno, guerreggiando una estrema battaglia contro ciò che trascende l'uomo e lancia il nome e la memoria al ludibrio dell'aura, con una frenesia di suprema distruzione. Se non fosse quel moto di tenebrezza per il «villanello indubre» che all'alba ritornerà al suo lavoro, parrebbe che nulla si possa salvare dalla sua maledizione per tanta ruina. L'eloquenza che monta con foga drammatica dà nel declamato alfieriano, nonostante la tremenda forza di persuasione con cui l'eroe fa getto della vita. Ma se quello era stato il suicidio di un guerriero e di un patriota, di un uomo libero il quale non si dà pace che la vita la storia e la natura possano continuare senza la libertà, senza la virtù e senza la grandezza di Roma repubblicana, e gli pare con l'uccidersi di continuare ad agire, quello di Saffo è il suicidio di un essere contemplativo, che fino all'ultimo non può non riaffermare la partecipazione dei sensi e della sua fantasia all'universo che l'ha esclusa, e di cui è innamorata non meno che di Faone e che idoleggia nella sua astratta totalità, nella sua divina bellezza. E solo «perché trasferito su un piano ideale e fantastico, contemplato come mitico e universale, il tema del suicidio è al di là della tragedia» onde «la tragedia è in quel margine di calore e di speranza nell'afferrarsi disperatamente agli ultimi avanzi dell'età felice».

Nel monologo di Saffo non più esagitato, come quello di Bruto, da sarcastica iattanza di «spirito forte», ma gemente di sofferta ironia, minori erano i pericoli di cadere nella solennità del declamato.

Non voglio giustificarli con la stessa «eccezionalità della situazione».

Ma non vorrei neppur dire che qui prevalga quella che è stata detta dal De Robertis una «esasperata crudeltà di linguaggio». Quel «non

so che di esterno e di obbligatorio» che caratterizza le canzoni precedenti proprio qui è divenuto più raro e tende a scomparire, a cominciare dall'inizio. Dove sono quegli esordi «soverchiamente complessi e faticosi» che il Fubini indicò giustamente fra le caratteristiche fondamentali delle canzoni? Dove sono tutti quegli interrogativi ed esclamazioni violente? Qui l'accento che predomina è pacato e sommesso.

Come nei maggior canti leopardiani, anche qui (ripeto) cantano in Saffo due anime e due voci, quella eroica e quella idilliaca, il «prode ingegno» e la «dispregiata» e «supplichevole» amante di tutto ciò che nell'universo attirava lo slancio del suo giovane entusiasmo. La protesta contro l'«erinni e il fato», l'«empia sorte», il «torvo cielo», il «cieco dispensator dei casi» è inseparabile dal suo struggente amore per le «dilette e care sembianze» dell'universo, per l'«infinita beltà» di ciò che luce, canta e vive nel cielo e nella terra ed ha aeterno regno nelle genti».

Correggendo «prode» ingegno e rifiutando altri epiteti generici («chiaro, alto, raro»), Leopardi volle riaffermare da ultimo quegli elementi eroici dell'ideologia implicita in tutte le meste invettive di Saffo, dove la tensione è avvertibile soprattutto quando insiste sull'onnipotenza della divinità, da cui pur non si lascia sbigottire (e «quando il carro, grave carro di Giove» ecc.) e contro cui maledice fermamente («empia sorte», «crudo fallo»). Certo, sullo stesso piano di questi versi, non si saprebbero porre quelli troppo cantati, sotto i quali sentiamo che manca un sentimento concreto

(e vanod'implacato desio furor mi strinse),

e quelli nei quali, sopraffatto da antichi e davvero «implacabili» dubbi, il poeta si tormenta, e corregge e ricorregge, e non trove mai parole adeguate all'assurdità della sventura da cui si sentiva colpito:

(Qual de la mente mia nefando errore
qual di mia triste mente opra nefanda).

Attraverso quanti mutamenti errò prima di giungere, solo nell'edizione fiorentina, al verso definitivo:

Qual fallo mai, qual sì nefando eccesso

che restò poi caricato, direi, di questa storia interiore che poneva radici tanto più in là di una semplice storia di varianti, e riprendeva le

movenze del già citato Idillio secondo: «Alla natura».

Più toccava il fondo della sue ferita mai chiusa, e più la forma si implicava nei giri sintattici più ardui. Tale è il movimento lirico del «candido rivo» che per repulsione al «lubrico» piede di Saffo

preme in fuga l'odorate piagge.

Questo verso è preferito a due varianti

(e 'l fior mi sdegnà, e l'odorate spiagge
e il fior mi schiva, schifa, e l'odorate spiagge)

che avevano il difetto della troppo crude immediatezza «Mi sdegnà» sopravvive, ma senza oggetto, con poetica indeterminatezza nel «disdegnando sottrage», del v. 35. Il più intimo dolore «ha voluto velarsi due volte» (come diceva, pure in diverso contesto critico, il Vossler). E ciò si vede nelle espressioni che a questo dolore alludono sempre con ricercata letterarietà («vile... e grave ospite addetta» è, come si sa, un misto di reminiscenze lucaesche e cruschevoli). E si vede nelle metafore tradizionali, rinnovate per altro da epiteti solo indirettamente qualificanti («disadorno ammanto», «velo indegno»).

Perché una delle costanti linguistiche conquistate soprattutto nel periodo della «cotta lira» è l'uso di questi composti denegativi dove i valori negati persistono nella memoria verbale, e se spesso fanno trasparire il carattere volitivo della stilizzazione classicheggiante, altre volte hanno quella complessità e vaghezza di significato, che, non solo per Leopardi, implica intenzione e, spesso, validità di poesia.

Tale è il «velo indegno» («brutto» era parole impronunciabile, o pronunciabile solo nella prose di note minime o impubblicate).

Petrarchesco, specie accanto a quel sostantivo, e non più petrarchesco, l'epiteto vale «non degno dell'anima» e al tempo stesso «non meritato», e nega la dignitas che per tradizione significava tanto valore morale quanto estetico. Tale è quell'«infinità beltà» su cui torneremo più avanti.

Altre volte l'epiteto è interamente e direttamente negativo.

«Lubrico pie'» suggerisce un'impressione di un corpo maldestro, soprattutto perché spezza il verso sulla parola tronca ed è collocato in antitesi col musicalissimo «flessuose linfe». «Ferrigno mio stame», a parte la disperata forza che lo accentua nella dizione, col suo valore di «fosco» è un'immagine chiave per tutto il canto, e ha una portata di

simbolo per questo corpo rimasto impartecipe alla divine luce del cosmo. Il suono stesso della parole è come uno stridore in una sinfonia. E' un epiteto di vigore e colorito dantesco, preferito alle fiacche o eccessive unilaterali metafore del «nubiloso, ferrugineo di lagrimoso tempo, nubilo, lurido, pallido, squallido, livida, tabido, sordido». Pensiamo, per contrasto, all'assurda prosopopea barocca della Saffo di Marino (nella Galleria).

Tratto la penna invece d'ago e fuso;
e pur la penna ancor m'è fuso ed ago,
onde di stame adamantino
ordita, lavoro a la mia fama eterna vita.

Per motivi di coerenza fantastica il «rivo» che fugge Saffo non può essere «garrulo, querulo, gelido, pron». E nemmeno basta che sia «limpido, nitido, lucido» deve scintillare di preziosa luce, «candido», quasi per esasperare il contrasto con la dispregiata.

«Candida si non sum», diceva la Saffo di Ovidio e si consolava col richiamo della bruna Andromeda. Ma con la parola di Saffo, di ben altro si doleva il Leopardi, e quel suo «ferrigno stame» evocava altre associazioni, l'oppressiva durezza del fato e l'inferno delle sofferenze e il suo umano fiore «disfiolato» del fiore di giovinezza, l'amore.

In tale sistema rientra quella estrema correzione apportata su un esemplare dell'edizione napoletana

(Bello il tuo manto, o divo cielo, e bellasei tu),

al posto del «vago» e «vaga» originari (dove il Leopardi forse non aveva avuto il coraggio di serbare una reminiscenza del Canto di Selma). E vi rientra la correzione più geniale: quell'«infinita beltà» che sostituisce una locuzione languidissima («non caduca, sospirata beltà»), e riflette una concezione materialistica tutta leopardiana: il grido lirico di chi quell'«infinita beltà» va comparando coi limiti e le angustie di un essere attraverso cui è costretto a contemplare e ad amare l'universo, che quel corpo esclude dall'ultimo orizzonte della felicità. L'epiteto ha un conflato originalissimo e personalissimo, in quanto, per la consapevolezza di Leopardi, era negazione perché «contiene in se stesso l'idea di una cosa terminata, cioè al di là di cui non v'è più nulla; di una cosa terminata per sempre, e che non tornerà mai più (10 dicembre 1821)».

Ma altre volte le correzioni sono tali da far sentire e pesare il

trionfo della «dotta lira». Gli ardimenti di gusto oraziano, spesso van-tati dal poeta nelle sue annotazioni edite e inedite, ci sorprendono per l'insueto gaudio stilistico che li ravviva, ma non producono in noi quel sereno piacere estetico così ricco altrove d'indefinite risonanze.

«Spettacol molle», «dubbia sponda», «vittrice ira», «scemo di gio-
vinezza», sono più ricercati che inventati. Quando dice «natar giova
tra i nemi», o quando dice «supplichevole intendo», l'accento poggia
troppo sulla coscienza etimologica della parola desueta, e svaluta quel-
la più semplice nata dall'impulso affettivo («natar», «supplichevole»).
Quando invece ha saputo preferire «rorida» a «roscida», si è mantenu-
to all'altezza giusta della mirabile intonazione iniziale che stabilisce i
più felici e piani valori tematici della lirica, quell'«alta naturalezza vere-
conda» che il De Sanctis insegnò a trovarci.

Né si dica che questi risultati li raggiunge solo quando canta la sua
voce idillica. Anche l'altra, se non si tende nella protesta, trova una
sua calma purezza assoluta. Aveva scritto: «Nasciamo al pianto E lo
perché nel grembo de' Superni, degli Eterni si cela, si giace».

Rinunciò alla dantesca reminiscenza delle uniformate evangeliche
pecorelle del Purgatorio. Rinunciò a quei «Superni» e a quegli «Eter-
ni», come per evitare ogni sospetto di eccesso sarcastico. E corresse
quel presente gnomico, e quei verbi troppo ovvi o troppo statici.
Non voleva pronunciare una sentenza, voleva solo affermare i dolo-
rosi assiomi di tutta un'esperienza che l'aveva portato alla serenità di
quelle conclusioni agnostiche:

Nascemmo al pianto e la cagione in grembodei celesti si posa.

Il mistero è così lieve e labile che l'ironia lo dissolverebbe, se non
si confondesse nel gemito. Quel «pianto» e quel «grembo» (lasciamo
andare i distraenti richiami a locuzioni petrarchesche e ginocchia di
dèi omerici o greci), sono voci «di latte», teneramente leopardiane. E
«si posa», pur non avendo la purezza lirica che assumerà in altri canti,
ha qui la levità necessaria del linguaggio figurato.

La stessa fusione perfetta, nonostante le innumerevoli correzioni,
è conseguita senza scorie nei versi finali, quali che siano le loro «fon-
ti» letterarie (Virgilio, Lucrezio, Ovidio).

Aveva scritto: «la nuda ombra polve fumo cenere m'avanza». Su
queste scorie si esalta l'arbitrio decadente di uno studioso (peraltro
assai acuto) delle varianti leopardiane: «quel color bruno ancora, e
quell'annullamento spietato del deforme e del brutto nell'inesistente,
nell'incenerito». Leopardi cerca invece tra un'altra serie di possibili

soluzioni: «l'estrema ora m'avanza, la memoria m'avanza, il rimembrar m'avanza, il Tartaro m'avanza». E sceglie quest'ultimo settenario per le ragioni che ha lasciato scritto in una nota: «il Tartaro è forse una palma o un errore diletteuoso? Tutto l'opposto, ma ciò appunto dà maggior forza a questo luogo venendoci ad entrare una come ironia».

E' questa «come ironia» che, altrove, fa precipitare le scorie polemiche, e qui le scorie della retorica cristiana, medievale e barocca, preromantica e romantica. Dopo un ultimo indugio elegiaco sulla felicità giovanile che si invola e cede al veloce incalzare di quell'unico «morbo» che è il vivere e che trapassa velocissimamente in vecchiezza e in gelo di morte, si affonda nella notte infinita, dove non ci può essere più libertà per la memoria, né per i diletti del bello, né per la tormentosa ricerca del vero. E la divinità della morte accoglierà in un abbraccio profondo questo ingegno la cui «prodezza» si afferma, suprema, nel suicidio. Le immagini sono di un immenso sepolcro, e le parole, definitive come un'epigrafe, suonano secondo una musica che va «sempre smorzando e vanendo» (come ha notato il De Robertis).

Sono qui i segni inconfondibili della grande poesia leopardiana.

La dolcezza di questo naufragio era appunto nell'estinzione della memoria. E la variante, giustamente rifiutata, sarà serbata per l'altissimo Coro dei morti, quando nelle condizioni eccezionali dell'anno matematico di Platone «la nostra ignuda natura» risorge per qualche tempo sì da poter avere «confusa ricordanza di sé». Ma ora il poeta aveva solo da intonare e concertare l'una e l'altra voce del canto di Saffo, ricondurle alla perfetta univocità di quella purezza iniziale, che nel corso della lirica solo a tratti aveva raggiunto.

Molti anni dovevano trascorrere prima che perfezionasse un «ultimo canto» tutto suo, Il tramonto della luna.

Quando il Leopardi riordinò definitivamente le sue poesie, confermò di aver piena consapevolezza che l'Ultimo canto di Saffo si collocava tra la fase di ricerca della «dotta lira» e la poetica dell'idillio, tra la poesia non ancora uscita dall'involucro classicista e quella direttamente sentimentale, filosofica e moderna. Infatti, mentre nell'edizione bolognese le canzoni vennero date secondo la successione cronologica, dall'edizione fiorentina in poi la Saffo fu posta dopo l'Inno ai Patriarchi. Nell'edizione fiorentina essa era seguita dal Primo amore e dall'Infinito, nell'edizione napoletana dal Primo amore, dal Passero solitario e dall'Infinito.

Credo che non lavorando di congetture, ma con acutezza oggettiva, lo Zottoli abbia avuto ragione di scrivere che «Leopardi stesso, proponendo nell'ordine dei suoi canti la canzone di Saffo all'inno ai Patriarchi, disse in certo modo che la morte di Saffo era per lui l'avvenimento decisivo che segnava la fine di un periodo poetico».

Il suicidio di Bruto minore si colloca come catastrofe della poesia eroica e parenetica che va dalla canzone All'Italia a quella per il Vincitore nel pallone. La Saffo benché nata ad un parto col Bruto, si collocava dopo le due canzoni dottrinali (Alla primavera e Ai Patriarchi), le quali esprimevano la perduta illusione nella santità e maternità della natura, che nell'età moderna era scomparsa anche dalle selve primigenie, dove uno «scellerato ardimento» aveva distrutto gli ultimi «inermi regni» dell'antica felicità umana. Si colloca dopo le liriche improntate a un tipo di protesta più modernamente romantica e rivoluzionaria, paragonabile a quella di Schiller, quando espresse per la prima volta la crisi che comportavano le contraddizioni interne dell'umanesimo borghese con l'insorgere della scissione tra intelletto, e sensi, e la conseguente alienazione dalla natura. Ovviamente la protesta di Leopardi si manifesta in un quadro storico diverso, quale era quello della Restaurazione in Italia, e però si colora di un pessimismo desolato.

Così, dopo il tramonto dei sogni espressi nella poesia eroica, seguono i generi poetici sentimentali, l'elegia, l'idillio e più tardi la satira che assumono anch'esse valore di «figure della coscienza» e assurgono ad universalità; ma sono figure di una coscienza in cui l'ideale e il reale entrano in un conflitto di contenuto affatto nuovo, dove i motivi illuministici riacquistano piena attualità in mezzo alla reazione politica e religiosa. Così anche l'«ingenuo», esemplarmente perfetto mondo greco riceve in sé la proiezione d'una poesia sentimentale affatto moderna come quella dell'Ultimo canto di Saffo.

Componendo questo canto il poeta aveva ritrovato la via che all'inizio della sua carriera poetica non aveva avuto il coraggio di proseguire. Il «parere antichi che pensassero alla moderna» faceva qui l'ultima prova. Bisognava ritrovare la classicità affrontando «le avventure storiche» del proprio animo, e non rincorrendo Saffo nella sua estrema avventura. Bisognava rinunciare a presentare come idillio tradotto dal greco (e così aveva fatto sul «Nuovo Ricoglitore») quell'Infinito che era una delle più originali poesie mai concepite da scrittori moderni. E perciò, quasi a segnare in modo inconfondibile un poeta-re che osava confessare direttamente (e sia pure troppo immediatamente) la verità del suo sentire, il Leopardi, dopo la Saffo, collocò il primo amore. Se si vuol trovare una ragione interna dell'ordinamen-

to dei Canti, bisogna subordinare ogni ricerca di romanzo psicologico (la storia di un'anima) a motivi che implicano tutta la concezione della vita e dell'arte di Leopardi: affannosa ricerca di unità che (diversamente dal Petrarca nel Canzoniere) aspirava a ritrovare il suo fondamento solo nell'uomo, e nell'«umana compagnia».

CARLO MUSCETTA,
da L'ultimo canto di Saffo, in Ritratti e letture Milano, Marzorati,
1961, pp. 244-258

I «Canti» di Leopardi

L'immagine, la favola che altri poeti considerano come l'essenza della poesia hanno nell'opera poetica come nella teoria estetica del Leopardi un valore secondario: non ad esse è rivolta la sua attenzione, bensì ai tristi e cari moti del cor. Si comprende come il mondo mitico sia sempre stato estraneo alla sua fantasia: il Leopardi poté vagheggiare miti come cosa antica e insieme familiare e perciò poetica e cara, ma non li sentì mai come cosa viva e attuale, né pensò a ricrearli, come fecero altri poeti dell'età sua. Come scialbe in fondo e convenzionali le espressioni che nella canzone *Alla primavera* ci ricordano le favole di Dafni, di Filli, di Filomena! Non un dio, una ninfa od un eroe rimangono nella nostra immaginazione quando abbiamo letto quei versi, ma il pastorello, che con religioso stupore intravede forme divine nella solitudine del meriggio, o il viatore che nella deserta notte si finge la luna compagna del suo cammino: come sempre non le belle forme, ma un moto d'affetto, semplice e intenso, è il soggetto della poesia leopardiana. Così appartengono ad un periodo transitorio d'incertezza e rimangono allo stato di vaghi disegni i propositi di cantare invece delle morte leggende pagane leggende bibliche e cristiane: anche nell'Inno ai patriarchi, unico frutto di quei propositi, l'interesse poetico delle favole bibliche cantate in quei versi, non è nella favola in sé stessa, ma negli echi che suscita nel nostro cuore quell'età vergine e remota, quelle primitive solitudini.

Anche le conclusioni della sua lunga meditazione, entrano nella poesia del Leopardi più per le risonanze sentimentali che esse suscitano in lui, che nella loro purezza concettuale: non è del Leopardi, come di altri poeti, di un Dante ad esempio, la gioia di contemplare il vario spettacolo dell'universo ordinato e chiarificato alla luce del pensiero. Difficilmente possiamo ricordare un verso o una strofa, in cui la dottrina pessimistica leopardiana si scolpisca con qualcuno degli accenti

definitivi, che fanno di una dottrina, di un pensiero a lungo vissuto, una verità poetica indimenticabile:

ricordiamo piuttosto alcune esclamazioni, alcune domande sconolate, che stanno ad esprimere non tanto l'affermazione di un'intelligenza, quanto un moto vano del cuore. Quanti sono quei versi del Leopardi, che si possono citare quali definitive espressioni di un pensiero in sé concluso? Pensiamo alle sentenze spezzate e faticosamente succedentisi l'una all'altra nelle Canzoni giovanili, pensiamo ai versi di carattere più schiettamente discorsivo della Ginestra. La lunga meditazione intrapresa dal Leopardi, all'uscire della sua adolescenza, lo ha salvato dalla disperazione, purificando il suo dolore di quanto aveva di troppo strettamente personale, gli ha dato i principi direttivi della sua vita, e, senza dubbio, ha contribuito in tal modo a formare in lui l'artista sommo della maturità: già è stato osservato che i canti più grandi furono composti dal Leopardi soltanto quando il suo sistema di pensiero era stato solidamente costituito. Non direi però che l'abito del ragionamento abbia trasformato il Leopardi in un poeta del pensiero: dalla lunga meditazione la sua sensibilità è stata fatta più pura e più vasta, ha acquistato quella superiore pacatezza che dà al dolore leopardiano il suo tono caratteristico e inconfondibile: i caratteri primitivi della sua arte permangono però immutati nei canti degli anni più maturi. Le stesse liriche, nelle quali il contenuto dottrinale è più palese, non riescono mai a trovare il loro accento poetico nella pura contemplazione del vero: anch'esse rientrano nella leopardiana definizione della lirica "poesia propria di ogni uomo che cerca di consolarsi col canto e colle parole misurate in qualunque modo e coll'armonia". Così le conclusioni del sistema leopardiano non si fissano in versi di carattere gnomico, ma ispirano al poeta un canto, il Canto notturno, nel quale si effonde la piena di un cuore solitario e che perderebbe gran parte del suo valore, se non lo sentissimo innalzarsi da quelle solitudini remote, verso la luna testimone eterna e muta. La stessa Ginestra, nella quale il pensatore, con l'animo di chi si accinge a pronunciare le sue estreme parole, difende contro al suo secolo il proprio pensiero, ha il suo spunto poetico non in questo proposito polemico e nemmeno nell'orgoglio di una posseduta certezza, ma, ancora una volta, in un moto d'affetto verso una fragile creatura; come nel Canto notturno la luna silenziosa, a cui si rivolge il deserto amore del pastore errante, così in questo canto estremo l'umile pianta della ginestra porta nella lirica leopardiana quella nota sentimentale senza di cui il nostro poeta non concepisce un'opera di poesia.

La poesia del Leopardi vuole, per così dire, essere una cosa sola col

moto d'affetto, col quale l'individuo, superate le contraddizioni del pensiero e l'angoscia di una tragedia, si riversa al di fuori verso una creatura della realtà esteriore o del suo mondo intimo: i vocativi, così frequenti nei Canti, non sono effetto di reminiscenze letterarie, bensì la più evidente espressione della natura poetica del Leopardi. Non parlo di quei vocativi come *Italo ardito* o *garzon bennato*, che danno inizio a vere e proprie allocuzioni retoriche, ma di quelli, tanto più numerosi, che, tutti vibranti d'affetto, sembrano veramente evocare la creatura a cui si rivolge la tenerezza del poeta. Questi vocativi rompono l'andamento discorsivo delle canzoni giovanili e portano una nota di intimità in mezzo alle severe sentenze: questi vocativi danno inizio ai canti migliori del Leopardi, sì che la lirica tutta sembra svolgere un motivo contenuto nell'affettuosa esclamazione iniziale. Il poeta solitario evoca accanto a sé gli ascoltatori del suo soliloquio, i testimoni e i confidenti del suo affanno, le creature a lui affini nella sofferenza e nella delicata fralezza: la graziosa luna e le vaghe stelle dell'Orsa, Silvia e il passero solitario e la ginestra. Anche l'abusata allocuzione al proprio cuore o ad esseri astratti, come le speranze, perde nei versi del nostro poeta ogni carattere melodrammatico o semplicemente letterario per apparirci cosa nuova e schietta, tanto questo mondo retorico risponde alla intima natura della fantasia leopardiana: il cuore e le speranze ci sembrano essi pure esseri cari al poeta, amati confidenti o creature rimpiante, ai quali soli ormai egli si può rivolgere nella solitudine in cui trascorre la sua vita. Vi sono movenze retoriche che nella letteratura anteriore potevano avere carattere puramente oratorio e che nel Leopardi invece, tornando con una certa insistenza, palesano le sue preferenze artistiche e ci indicano i caratteri della sua ispirazione: si pensi, ad esempio, a versi come questi, appartenenti a periodi differenti della sua attività poetica e pure tra loro legati da un'intima affinità di tono:

E tu dal mar cui nostro sangue irriga...
Pur tu, solinga, eterna peregrina...
E tu, cui già dal cominciar degli anni...
E tu, lenta ginestra...

Sono, tutti ricordano, versi che succedono a lente e gravi meditazioni, e sembrano appunto segnare un rinnovato impeto dell'affetto, che, trattenuto ma non spento dalla parentesi discorsiva, si effonde con nuova libertà e gagliardia, quasi fatto più forte dalla anteriore costrizione: sono questi i punti culminanti della lirica leopardiana, e

gli stessi passi di diversa natura, che li precedono, ne riescono illuminati. Fra tali vocativi, nei quali si congiungono il palpito d'affetto del poeta e la sua immaginazione e che creano ad un punto il motivo della poesia e l'ideale confidente del poeta, non comprenderei però i vocativi di *Aspasia*, lirica per tanti rispetti singolare fra le altre leopardiane: fin dai primi versi del canto il nome della donna non dimenticata, posto non all'inizio come in altri canti, ma al termine del periodo iniziale (*Tornami innanzi al mio pensier talora - Il tuo sembiante, Aspasia*), suona non già come evocazione, ma come sfida:

il poeta si contrappone drammaticamente al suo antagonista e le parole di lui non hanno, come in altri canti, la pienezza affettuosa di chi tutto si abbandona a un unico sentimento, ma suonano come le parole di "colui che dice e il più caldo parlar dietro riserva". Ma l'*Aspasia*, come si è detto, rimane un'eccezione nell'opera leopardiana: non nel dramma, ma nel canto si effonde la passione del poeta, nel canto affatto libero da ogni costrizione della volontà e del raziocinio.

Diversi possono essere gli argomenti, diverse le forme delle poesie leopardiane: ma in tutte sembra al lettore di riconoscere un unico soggetto, il cuore del poeta. Attraverso ricerche, incertezze, errori si avverte in tutta l'opera del Leopardi l'aspirazione a rendere nei suoi versi, in quanto ha di più schietto e di immediato, la voce del cuore: a questa ispirazione si riconducono non solo il già ricordato amore per i vocativi, ma tutte le altre sue predilezioni stilistiche, e verbali e metriche, di cui ama parlare nello *Zibaldone* e che si presentano così palesi nell'opera poetica.

Una lirica del Leopardi non narra, non descrive: è l'effusione di un cuore, che vince l'abituale aridità o lo strazio di una tragedia e si abbandona ad un unico sentimento. Di qui la ben conosciuta povertà di particolari, di qui la singolare semplicità del suo vocabolario: la parola nei suoi versi non sta che a suggerire l'ineffabile tumulto interiore, non deve distrarre il lettore con una immagine corpulenta da quanto essa vuole veramente significare, l'infinita e indefinibile vita del sentimento: quanto più vaga e indeterminata, si sa, tanto più piace al Leopardi, perché, pur nella chiarezza dell'espressione, più palese rivela quella intima vita.

MARIO FUBINI

da Leopardi, *Canti*, introd. e note di M. Fubini Torino, Utet, 1930, pp. XV-XXI

I «Canti» di Leopardi

Alla fantasia del Leopardi era piú facile scherzare sopra le ragioni della propria infelicit , con una sorta di linguaggio allusivo, e per mezzo d'invenzioni e capricci, come si vede tante volte nelle Operette, che trattarle in una forma lirica diretta, secondo la maniera particolare a un Petrarca, per esempio. Alle cose egli avea bisogno di attribuire un valore assoluto perch  trovasse poi alimento a creare. Allora guardava la realt  la piccola e la grande realt , con occhio magico; e perfino la mitologia pareva acquistare d'un tratto una incredibile nuova bellezza. Ricordate Giove, nella Storia del genere umano, che per riconciliare gli uomini alla vita, si risolve di spaventarli con le commozioni atmosferiche:

Appresso cre  le tempeste dei venti e dei nemi, si arm  del tuono e del fulmine, diede a Nettuno il tridente, spinse le comete in giro e ordin  le eclissi...

o, per figurar loro "quella pienezza di non intelligibile felicit " che egli non vedea modo a ridurre in atto, moltiplica le apparenze dell'infinito e crea il popolo dei sogni:

Fra i molti espedienti che pose in opera (siccome fu quello del mare), creato l'eco, lo nascose nelle valli e nelle spelonche, e mise nelle selve uno strepito sordo e profondo, con un vasto ondeggiamento delle loro cime.

Tutto lo Zibaldone sembra documentare e preparare queste mitiche immaginazioni; e si pn  dire che il segreto del Leopardi   tutto qui: nella traduzione fantastica dei suoi pensieri e sentimenti pi  profondi o, ch'  lo stesso, in quella sua facolt  di trattare la materia autobiogra-

fica con uno stretto rigore lirico, e come un alto motivo di sublimi meditazioni: in tutti i casi con l'estranea passione d'un inventore di miti. E' il segreto del canto A Silvia, alla cui bellezza eccelsa sembrano aggiungere qualcosa di arcano la musica e il passo delle stagioni; il segreto della Quietè dopo la tempesta e del Sabato del villaggio, semplici come una invenzione fanciullesca, e di fermo dominio come i piú augusti veri.

Silvia!.. Nessun'altra volta il Leopardi, trattando un tema così appassionatamente suo e così dolente, riuscì come in questo canto a trasfigurarlo tutto, con la libertà di sguardo, il modular denso d'uno che all'improvviso sente dalla lontananza della sua vita ritornare non ricordi, ma un ricordo, non commozioni e malinconie, ma una commozione e malinconia sola, quella ragione prima del suo dolore che altra volta volle riflessa nella Storia dell'umanità, dove qui la storia dell'umanità naturalmente vi si riflette. La giovinezza del mondo in ciascuno di noi, una volta tanto, rinasce col fior degli anni e muore! Di qui, la divina potenza di questa rievocazione, la rapidità fulminea, e quell'atmosfera non a posta creata ma concorde del tempo e delle stagioni. In Silvia noi rivediamo, un momento, la favola antica; ma sopra tutto, ritroviamo e piangiamo noi stessi.

Quanto alla Quietè dopo la tempesta e al Sabato del villaggio, non sono molti ormai che non vi riconoscano la cima della poesia leopardiana; ma qualcuno ancora fa le difficoltà per "approvare" le parti riflessive ultime, il commento e il congedo. E per mostrare di avere tutto pensato con ragionata coerenza, accomuna nella "disapprovazione" la strofa centrale di A Silvia, e poi l'altra del Tramonto della luna, e poi altro. La verità è che qui trattasi d'una cosa sola viva e armoniosa, e che le riflessioni ironiche e desolate e altere di questi due canti, come quelle cocenti e squallide di A Silvia e del Tramonto della luna, si generano nei modi piú naturali, espresse poi con quella parchezza di forma e d'accento che la necessità e qualità lirica solo comporta. Tornando alla Quietè, vogliamo insistere sul suo valor di mito, grande tanto piú in quanto tocca il fondamento della poesia leopardiana, anzi dell'essenziale ragione della sua vita e del suo mondo: valor di mito, con una sua composizione e scrittura apposta dissimulata, semplice e familiare, sí che pare incredibile l'abbia creato un poeta moderno, senz'ombra di travaglio, e appena, in ultimo, col riflesso d'un superiore sorriso. Nel Sabato poi, quel di piú arioso e artisticamente uguale e calmo, è dato dal portarvi riflessi non solo una verità e un sentimento, ma la favola, a dirittura, e il pregio della giovinezza. Perfino la rapidità e schivezza, con la quale è commentato il

senso della prima strofa, pare piú resa con i colori e le immagini, che dettata dalla mente. Il volto del poeta è assente in tanta presenza; solo s'ascolta il dettar dell'anima, con un fraseggiare melodioso, e con dei modi musicalmente allusivi e distanti.

E resterebbe il Passero solitario, che è pure di questo tempo.

Fa invece da prefazione agli Idilli, e direi che rende bene l'immagine del poeta, e della sua malinconia, e di quel tempo. Ma fu scritto assai piú tardi, anche se l'ispirazione è di allora. Perché a comporre un canto cosí tutto poggiato su una similitudine, e poi variato con tanto senso di musica e di stile, ci bisognava un'arte adulta. Questa forse è la ragione della sua segreta e ingegnosa bellezza: un motivo delicatissimo trattato con un soverchio d'arte, con un'arte anzi che sovente sconfinava dal suo limite, e si modula per suo conto, e trova da ben piú lontano e da ben piú profondo alimento al canto. Qualcosa che gli assomigli si ripeterà nel Tramonto della luna.

GIUSEPPE DE ROBERTIS
da Saggio sul Leopardi Firenze, Vallecchi, pp. 197-201

I grandi idilli

E' nel periodo pisano (tra fine del '27 e metà del '28) che si attua la nuova disposizione vitale e la ripresa della poesia portata ad una delle sue zone più alte e non perciò paradigmatica per tutta la poesia leopardiana e conclusiva sua metà e, d'altra parte, non così puramente «idillica» come la si è a lungo affermata, tante sono le forze e i motivi che vi confluiscono e vi si svolgono, anche se dominate da una poetica che raccoglie il senso profondo dell'esperienza vitale, sentimentale, conoscitiva in una specie di più temperata ed equilibrata misura interiore, corrispondente alla maturazione, a nuovo livello, del rapporto poesia-filosofia in forme di altissimo «canto», di voce fusa e perfetta e pur densa e tutt'altro che aspirante ad una purezza senza passione e tensione: come ho già indicato attraverso le citazioni di pensieri fondamentali preambolari a questa fase poetica e che così diversamente configurano lo stesso metodo della rimembranza e, della lirica soggettiva, della «doppia vista» del poeta rispetto ad un semplice e individualistico bisogno di «pittore dell'anima sua» e della degustazione dolce-amara del passato, privo di ogni vero nesso sia con le verità disperate che proprio nel periodo pisano e recanatese raggiungono la loro conclusività estrema, sia con il sentimento degli «altri» e con la passione per la sorte comune degli uomini.

L'avvio è dato da una generale ripresa di vitalità che trova appoggio in Pisa e nelle sue offerte fra paesaggio, consonanze recanatesi, propizio equilibrio fra solitudine e più affabile socievolezza, mentre lo stesso esercizio compilatorio della Crestomazia poetica (dopo l'edizione e il commento petrarchesco) sorregge la ripresa del desiderio di poesia e di riesame poetico della propria vicenda biografica, letteraria, intellettuale attraverso scelte di brani della tradizione poetica italiana tutte interessantissime o per il riavvicinamento a testi già usufruiti nella sua prima gioventù (dove la larghissima parte data al Varano) o

legati a componenti idilliche-elegiache, melodiche, didascaliche, descrittive e gnomiche che riaffiorano con il loro fascino di esperienze già fatte, con l'attrazione di consonanze nuove con la nuova esperienza in fieri. E un esame, qui impossibile, dimostrerebbe quanta fertilità di motivi, di schemi, di particolari suggerimenti di linguaggio possano ritrovarsi specie nella larghissima parte data a rimatori del secondo Settecento nei confronti della poesia leopardiana di questi anni.

E del resto già il piccolo componimento *Lo scherzo* del 15 febbraio 1828 denuncia l'utilizzazione da parte del Leopardi dello schema galante gnomico di uno «scherzo pittorico» del De Rossi (*La cucina d'amore*), mentre esso avvia la ripresa poetica attraverso quel profondo amore leopardiano per la cura stilistica che egli vedeva perduta fra i moderni, sciatti e approssimativi. e a cui si collegava quella profonda cura del linguaggio poetico che è componente fortissima della perfezione dei canti di questo periodo.

Ma il vero avvio è, come ben si sa, *Il risorgimento*, anch'esso pieno di richiami settecenteschi vicinissimi all'esperienza contemporanea della scelta della *Crestomazia* poetica e impostato su di una fondamentale presa di coscienza della sua ripresa vitale e poetica, insieme lucidissima, simmetricamente scandita e ritmicamente alacre e rapida, sicché anzitutto è proprio il ritmo di canzonetta (con quante allusioni alla vitalità e alla lucidità brillante ritrovabili nella poesia canzonettistica settecentesca!) che esprime il «risorgimento» della sensibilità e del cuore, il desiderio di vita malgrado la certezza implacabile del passato per sempre passato, delle speranze per sempre perdute, delle verità drammatiche per sempre conquistate.

Non poteva perciò il Leopardi trarne un assurdo inno alla vita e ad una stolta speranza presente, ma ben poteva su quella spinta della rinnovata alacrità sentimentale e poetica annodare la ricerca delle «avventure storiche del suo anirno», la poeticità della ricordanza e della «doppia vista», sia come recupero del passato e delle persone scomparse (e dunque lotta contro la morte malgrado la sua inesorabilità) sia come spostamento della sua lotta contro il presente stolto e le ideologie «positive», ottimistiche-egoistiche, come lotta, con la forza della poesia, contro l'aridità, rutilitarismo calcolatore, la non-vita del suo tempo «senza passione» e quindi senza vera poesia.

Nel capolavoro di *A Silvia* la poetica di questo periodo si realizza con eccezionale perfezione e novità di costruzione, di metrica - la formidabile sperimentazione metrica trova qui una misura di libertà autoregolantesi nella strofe libera come espressione del movimento

interno - di linguaggio che fonde «vero» e «vago», «pellegrino» e «popolare», lontano dalle forme «ardite» di altri periodi e con una luce profonda che si espande dal senso della concretezza (le vie dorate, in cui il fascino vago della doppia vista e del ricordo nasce da una luce intrinseca nelle cose e dunque al di fuori di ogni smaltatura neoclassica e da ogni realismo mimetico, o gli occhi ridenti e fuggitivi, così labili e radiosi nel suono e nella luce e pur così legati alla concretezza degli «occhi» nella loro fisicità), mentre tutto, tutto trae il suo impulso centrale e la sua misura tensiva e perfetta dal profondo motivo bipolare della ricordanza che recupera il passato della fanciulla scomparsa e delle speranze perdute del poeta (facendone con sottili scambi allusivi tutt'uno, senza sdoppiamento di «persona» e di allegoria») e sembra poter superare luminosamente la barriera della morte e poi-urtando contro questa e il desolato presente- convalida l'inesorabile cesura del «mai più», ne scopre l'invalidabile muraglia e rivela la tragica caducità di tutti gli uomini, nati per la morte e per il dolore, scartando significativamente la stessa religione foscoliana dei sepolcri «onorati di pianto» e di «gloria». E il motivo animatore (allontanandosi dall'impiego del «contrasto» brusco ed energico e utilizzando una forma di «trapasso» più elegiaco, e coerente all'attuale tono di «lamento» più che di «grido» della protesta leopardiana) si svolge in tutta la sua esauriente completezza, lasciando una scia luminoso-malinconica, idillico-elegiaca, in cui i due termini reciprocamente si commisurano e si rinforzano. Ché quanto più luminoso è il passato perduto, tanto più triste è il presente e amaro il futuro, e quanto più tristi sono questi, tanto più l'animo tende a recuperare e ricostituire tutto il fascino di quel passato. E così la dimensione del nulla, della morte, del dolore (il «giardino» di Leopardi!) si intreccia con quella dell'aspirazione alla vita colta nel beato momento della gioventù ignara e nella figura «lieta e pensosa» della fanciulla popolana con le sue attese di gioia modeste e schiette, con la sua gentilezza naturale ed autentica, colta sulla soglia della gioventù fra sentimenti nascenti e abitudini laboriose e serene di cui gli imperfetti sottolineano la continuità domestica ed intima nel passato, rotta dai passati remoti della morte e della scomparsa totale.

D'altra parte in una probabile iniziale ripresa dello sgorgo poetico nel nuovo confronto di se stesso con la situazione passata e presente nella rinnovata solitudine recanatese la sua poesia della ricordanza si angola diversamente (fondendo passato e presente) nel Passero solitario.

In questo componimento (a mio avviso composto nel '29, probabilmente fra primavera ed estate, e ricollocato nei Canti fra i primi idilli solo per coerenza con una situazione e forse con una prima intuizione più giovanile), il ripensamento della propria esperienza di

escluso involontario dalla partecipazione alla vita nella sua zona fervida giovanile - accentuato dal nuovo attrito con la situazione recanatese — si dispone, attraverso un sottile metodo di assimilazione e dissimilazione con l'immagine «vaga» del passero, delle sue abitudini e della sua natura senza dolore e con la duplice e contrastante rappresentazione della festa paesana e della propria solitudine, in una direzione che sottolinea una natura e vizio di absence che potrebbe consolidare l'immagine della «vita strozzata» e della osservazione idillica alla finestra, almeno di se stesso. Ma che insieme così fortemente esalta comunque l'intenso desiderio leopardiano per una vita di rapporti (non un compiacimento di eletto alla solitudine) colti nel fervore della festa popolare centrata nel «mira ed è mirata, e in cor s'allegra» (e persino nella letizia degli uccelli non isolati, ma istintivamente «contenti» in una festa solidale, per contrasto, con la solitudine nella peggiore sigla della vecchiaia «quando muti quest'occhi all'altrui core») e che d'altra parte trova potente correzione nella autoreinterpretazione delle Ricordanze dove la condizione di («romito e strano» e sin di misantropia intermittente è saldamente legata alla condizione del carcere recanatese e paterno, vincendo le incertezze, gli interrogativi, i pentimenti del Passero, muti quando la «beata gioventù» rivela pure il suo inganno e il suo fascino intenso ma illusorio e fugace.

Ma dopo il Passero la poesia del ricordo avviata da A Silvia si ripercuote e si rinnova (nell'eccezionale alacrità inventiva di questo ciclo) nelle modernissime Ricordanze, che solo certa intransigenza «puristica» poté ridurre e decurtare della loro grandissima forza poetica, non comprendendone il nesso e la diversità rispetto alla perfetta e dinamica simmetria di A Silvia. Ché il lungo discorso poetico si dispone in un diagramma più sinuoso e vario, con un andirivieni fluente e irrequieto della memoria, non franto e discontinuo, ma più complesso e capace di portare fino in fondo lo stesso senso della «ricordanza» così chiaramente definito nella terza lassa della poesia:

Qui non è cosa
ch'io vegga o senta, onde un'immagin dentro
non torni, e un dolce rimembrar non sorga.
Dolce per se, ma con dolor sottentra
il pensier del presente, un van desio
del passato, ancor tristo, e il dire: io fui.

e poi ulteriormente rivelato nel suono e nel senso dei versi finali dedicati a Nerina:

Ahi tu passasti, eterno
sospiro mio: passasti: e fia compagna
d'ogni mio vago immaginar, di tutti
i miei teneri sensi, i tristi e carimoti del cor,
la rimembranza acerba.

Al di là del suo impiego nel recupero della dolcezza del tempo passato e del suo urto col presente che a quello ancora vanamente rimanda, il ricordo rivela il suo fondo estremo di amarezza e di acerbità. Il passato e l'epoca delle speranze sono per sempre scomparsi, la persona (simbolo concreto di quel passato luminoso) è totalmente scomparsa e i vivi possono soltanto intrecciarne il ricordo amaro ai loro sentimenti più profondi: non altro che questo.

Sulla prospettiva di questo diagramma e della sua mèta finale, scaturita dal lungo attrito della memoria nel continuo urto con il presente e nella sollecitazione coerente della «doppia vista» (l'oggetto e la sensazione attuale rivela la sua allusione più favolosa e sentimentale all'«altro» poetico del passato), le «avventure storiche» dell'esperienza leopardiana sgorgano incessantemente colorandosi insieme del fascino della vita infantile e giovanile delle sue care consuetudini di letizia protetta ed ignara del successivo e inevitabile apparire della verità e della sventura (si pensi almeno alla rievocazione delle giornate invernali che accentuavano con l'esterno - il sublime e semplice incanto del «chiaror delle nevi» e del «sibilo del vento» - la situazione infantile di una sicurezza e intimità fervida e lieta, protetta nel chiuso dell'interno domestico) e dello struggente confronto con la realtà presente spregiudicatamente aggredita fino alla forza dantesca della designazione del «natio borgo selvaggio», della gente «zotica, vil», del «soggiorno disumano», della «greggia ch'ho appresso» a cui il poeta con più acuta consapevolezza fa risalire il suo sdegno di escluso e di vittima portata al disprezzo degli uomini, con l'acquisto di una diagnosi della sua vicenda tanto diversa da quella, nel Passero solitario, di una naturale incapacità di partecipazione alla vita.

Al sommo di questo lungo attrito poetico denso di sensazioni, di concretezza di esperienza, e perciò capace di slancio fantastico e suggestivo, si apre il decisivo finale in cui la figura personale scomparsa, il «tu» amoroso, recuperato nel ricordo a vincere la solitudine attuale, compagno appunto al termine della poesia come la cosa più importante e decisiva per questa poesia di conoscenza e di esperienza della propria vicenda umana. E qui elegia ed inno si fondono in movimenti supremi di ritmo di danza e di immagini (sempre più radiose nel

recupero di una estrema vitalità e bellezza, struggenti nella certezza della loro caducità e totale scomparsa) in cui il Leopardi approfondisce, con inesausta forza poetica, la sua fondamentale passione per il caduco umano, per la sua effimera e perciò tanto più affascinante vitalità colta nel suo «passare» rapido e ineffabile su di una terra che risuona del suo sotterraneo vuoto assoluto e si colora delle sue parvenze incantevoli, quanto più sappiamo - come Leopardi sapeva - che la vita è solo un «passare» su «colli odorati», nel respiro e nell'attrazione di beni essenziali e caduchi («l'aria», «i campi»), che nulla sopravvive alla morte e che, per gli uomini, non vi sono altri luoghi di incontro e di colloquio, sicché questi unici luoghi in cui passiamo e ci amiamo, ricavano dalla prospettiva atea e decisamente incredula di Leopardi, dalla sua esclusione risoluta di ogni al di là ultraterreno, proprio la loro carica maggiore di incanto e di passione. Ché nessuno - Leopardi ben lo sapeva e lo viveva - tanto ama la vita quanto chi ne conosce la brevità e la caducità. Irripetibilità delle concrete persone e la guarda proprio dal margine estremo della morte e della sua inesorabile chiusura di ogni speranza, di ogni incontro, di ogni vita, che è sempre vita con gli altri, come la morte è la morte degli altri a noi e di noi agli altri.

La tensione poetica delle Ricordanze consuma in sé tutte le più profonde possibilità della poetica della «rimembranza» e i due idilli successivi - La quiete dopo la tempesta e Il sabato del villaggio - spostano l'impostazione non verso isolate e supreme prove di mitizzazione idillica (e perciò addirittura «cima della poesia leopardiana» senz'altro) ma verso un raccordo quadro-sentenza perfetto, ma più fragile e temperato, anche se internamente coerente alle linee di una poesia che non vuol solo «dipingere», ma evocare e conoscere, ribadendo - in un dittico di esemplare complementarità - il carattere attimale e sfuggente di quella felicità che proprio in un pensiero dello Zibaldone del 27 maggio del '29 Leopardi sottolineava come un «bisogno, vero bisogno, come quel di cibarsi» datoci dalla natura e da questa insieme negato a tutti i viventi, ché «gli animali non hanno più di noi se non il patir meno; così i selvaggi: ma la felicità nessuno».

Perciò non manca ai due canti più «idillici» un severo nesso con le verità essenziali giunte a conclusioni essenziali, e la loro poesia pur nasce sempre da una dialettica di rappresentazione e di conoscenza inseparabile, e non da un momento di intuizione felice e di sopraggiunta riflessione intellettualistica, ché il quadro è simbolo concreto della verità e questa sgorga, con la stessa voce poetica, dal sottile attrito della rappresentazione iniziale e dalla sua interna interpretazione.

Ne nasce una poesia limpida e malinconica, alleggerita, non depauperata della densità della sensibilità e del pensiero, anche se la sua grazia squisita e semplice, il suo disegno visivo e melodico perfetto sembrano nella loro estrema temperatezza sfiorare il limite di una diminuita tensione e pressione interna, e le stesse «democratiche» figure di esseri semplici e schietti - in situazioni così normali e antieroiiche e pur capaci di viva e poetica sensibilità (l'artigiano che mira il ciel sereno e canta) attraverso cui il Leopardi sentiva di poter verificare in una realtà naturale e antiartificiosa, i corollari della impossibilità del piacere (fugace «figlio di affanno» o attesa vana di una festa che non verrà) - anticipano sì l'impostazione del Canto notturno nella voce naturale del pastore, ma non hanno di questa la complessità e la vibrazione più interna e più problematica, più rappresentativamente umana.

Sicché la stessa formidabile pressione dei rari, ma strenui e decisivi pensieri dello Zibaldone di quell'anno che mostrano come sia sempre inseparabile la tensione poetica apparentemente più «pura» da quella intellettuale qui condotta a esiti estremi e la ripresa- attraverso quelli - dell'ultima domanda dell'Islandese alla Natura, convergono più energeticamente nella genesi del Canto notturno (lungamente elaborato e arricchito di nuove strofe fra il 22 ottobre '29 e il 19 aprile del '30), mentre alla definizione del tono dominante di quel canto conduce più chiaramente il pensiero del 2 maggio (il «lamento» rivolto alla natura) e alla giustificazione della voce e personalità del pastore ben pertiene il pensiero del 31 marzo che dà particolare valore alla «ragione semplice, vergine e incolta» che «giudica spessissime volte più rettamente che la sapienza, cioè la ragione coltivata e addottrinata». E così, sfrondata la grazia e la limpidezza dei quadri e delle figure e delle voci dei due canti precedenti, il Canto notturno si apre ad una melodia-lamento e ad una figuratività più profonda (quel paesaggio notturno astrale e lunare, quel deserto sconfinato e solitario in cui campeggia il pastore con la sua greggia, asociale ed astorico, e così voce primitiva ed autentica di verità e di domande universali nell'esperienza del dolore umano, della noia, dell'abisso «senza memoria» della morte e del suo senso umano di «venir meno / ad ogni usata, amante compagnia» e infine dell'intuizione dell'infelicità universale di tutti i viventi) in cui la pressione dei problemi e delle interrogazioni (che riassorbono una massa enorme di pessimistici interrogativi dalla sapienza biblica fino alla zona illuministico-preromantica), si esprime in tutta la sua raggiunta circolarità contenuta nel giro delle strofe lunghe e pausate, nel lamento esistenziale funebre, pietoso, affettuoso che ancora contiene nella

poetica del vero e del vago, del canto melodico e temperato di malinconica dolcezza una protesta sempre più scoperta e tensiva, che sembra tentare la forza di indagamento di quella poetica e prepararne dentro una svolta ulteriore dell'esperienza e della prospettiva poetica e intellettuale del Leopardi.

Con la voce del pastore il Leopardi ha portato sino in fondo la direzione dei canti pisani e recanatesi e non a caso quell'ulteriore poesia si concludeva nell'aprile del '30, quando il Leopardi stava per abbandonare per sempre Recanati con i «ben sedici mesi di notte orribile» illuminata da quella eccezionale fertilità di poesia e squarciata dalla forza concentrata di alcuni pensieri dello Zibaldone che portano alle estreme conclusioni il pessimismo protestatario del Leopardi nella sua lucidità più paurosa e sconvolgente e, mentre sottendono tutto lo sgorgo della poesia recanatese del '29-'30, particolarmente animano il fondo meditativo del Canto notturno.

E come non citare almeno-per la sua incisività ed esaurienza terribile-quello del 17 maggio 1829 che partendo da un pensiero di Rousseau lo capovolge interamente ponendosi definitivamente dalla parte dell'uomo incolpevole e «naturalmente» infelice e contro la natura e il suo ordine fondato sul male?

«Homme, ne cherche plus l'auteur du mal; cet auteur c'est toi-même. Il n'existe point d'autre mal que celui que tu fais ou que tu souffres, et l'un et l'autre te vient de toi. Le mal général ne peut être que dans le désordre, et je vois dans le système du monde un ordre qui ne se dément point. Le mal particulier n'est que dans le sentiment de l'être qui souffre; et ce sentiment, l'homme ne l'a pas reçu de la Nature, il se l'est donné. La douleur a peu de prise sur quiconque, ayant peu réfléchi, n'a ni souvenir ni prévoyance. Otez nos funestes progrès, ôtez nos erreurs et nos vices, ôtez l'ouvrage de l'homme, et tout est bien). Rousseau, *Penrées*, 11, 200. Anzi appunto l'ordine che è nel mondo, e il veder che il male è nell'ordine, che esso ordine non potrebbe star senza il male, rende l'esistenza di questo inconcepibile.

Animali destinati per nutrimento d'altre specie. Invidia ed odio ingenito de' viventi verso i loro simili... Altri mali anche più gravi ed essenziali da me notati altrove nel sistema della natura ec. Noi concepiamo più facilmente de' mali accidentali, che regolari e ordinarii. Se nel mondo vi fossero disordini, i mali sarebbero straordinarii, accidentali; noi diremmo: Popera della natura è imperfetta, come son quelle dell'uomo; non diremmo è cattiva.

L'autrice del mondo ci apparirebbe una ragione e una potenza

limitata:

niente meraviglia; poiché il mondo stesso (dal qual solo, che è l'effetto, noi argomentiamo l'esistenza della causa) è limitato in ogni senso. Ma che epiteto dare a quella ragione e potenza che include il male nell'ordine, che fonda l'ordine nel male? Il disordine varrebbe assai meglio: esso è vario, mutabile; se oggi v'è del male, domani vi potrà esser del bene, esser tutto bene. Ma che sperare quando il male è ordinario? dico, in un ordine ove il male è essenziale?»

Né dovrà dimenticarsi ancora almeno un altro pensiero (fra quelli che assicurano la infelicità totale e incolpevole all'uomo) in cui il Leopardi aggredisce in tono deciso anche se ironico-malinconico, lo stesso «intelletto» autore dell'ordine naturale:

La natura, per necessità della legge di distruzione e riproduzione, e per conservare lo stato attuale dell'universo, è essenzialmente regolarmente e perpetuamente persecutrice e nemica di tutti gl'individui d'ogni genere e specie, ch'ella dà in luce; e comincia a perseguitarli dal punto medesimo in cui gli ha prodotti. Ciò, essendo necessaria conseguenza dell'ordine attuale delle cose, non dà una grande idea dell'intelletto di chi è o fu autore di tale ordine.

Con la partenza definitiva da Recanati nell'aprile del 1830 e il nuovo soggiorno fiorentino si apre l'ultima grande fase dell'esperienza vitale e della poetica e della poesia del Leopardi: quella in cui la personalità leopardiana - conclusa l'esperienza dei «sedici mesi di notte orribile», di solitudine nel «natio borgo selvaggio» e consumata sino in fondo la poetica della «ricordanza» con tutta la complessa rete di motivi che vi confluivano e tanto la distanziavano da una pura e semplice disposizione «idillica» - si presenta come in un più frontale incontro e scontro con il presente, irrobustita da un più sicuro e consapevole possesso di sé, del senso della sua esperienza e della sua natura eroica, del proprio rapporto col mondo e con gli altri, delle proprie prospettive morali e ideologiche in attrito crescente e più diretto con le ideologie della Restaurazione e dei gruppi liberali moderati e spiritualistici con cui il Leopardi viene a più diretto contatto e contrasto.

Conclusa anche la via della meditazione più analitica dello Zibaldone (di cui solo pochissimi pensieri consistenti, in mezzo a qualche nota filologica, superano la data del 5 giugno 1829 spingendosi fino al 4 dicembre 1832) la personalità leopardiana si esprime sostanzialmente (a parte la comunicazione dell'epistolario e la condensazione riflessiva e moralistica più privata del breve gruppo dei Pensieri) solo nella po-

esia - a cui pertengono, a lor modo, anche le due ultime Operette marali - come mezzo integrale di espressione di sentimento, fantasia e pensiero ancor più stretti e collaboranti in una forma unitaria ed organica, ben adatta a questa suprema maturazione e sicurezza poetica e combattiva dell'ultimo Leopardi, a questa poetica dell'«eroica persuasione» e della virile «esperienza di sé» proiettata energicamente nel presente e non più bisognosa di distinzioni fra «privato» e «pubblico», fra analisi riflessiva e sintesi poetica.

Questa suprema svolta poetica leopardiana trova il suo avvio (esplicitandosi come attuazione poetica solo dopo una lunga pausa di silenzio durata almeno un anno) in una disposizione vitale e morale caratterizzata, nel soggiorno fiorentino, da un nuovo fervore di rapporti con persone concrete, già conosciute o adesso per la prima volta incontrate, che di tanto supera quello più pacato e temperato del «risorgimento» pisano e si associa alla consapevolezza di una mutazione del proprio «morale» espandendosi nelle lettere del '30- '32 con un ritmo più alacre e quasi gioioso e ad un più forte senso di sé, della propria grandezza, del valore delle proprie idee, avvalorate dalla propria sofferta esperienza, ma assolutamente incompatibili di una diagnosi patologica (e insieme di una qualifica di «tendenza religiosa») che il Leopardi esplicitamente rifiuta con sdegno, quando, nella lettera già ricordata del 24 maggio 1832 al De Sinner, egli si ribella alle conclusioni di una recensione di suoi scritti apparsa nella rivista tedesca «Hesperus», passando dall'italiano al francese nell'intenzione di render pubblica anche fuori d'Italia la sua protesta:

Voi dite benissimo ch'egli è assurdo l'attribuire ai miei scritti una tendenza religiosa. *Quels que soient mes malheurs, qu'on a jugé à propos d'étaler et que peut-être on a un peu exagérés dans ce Journal, j'ai eu assez de courage pour ne pas chercher à en diminuer le poids ni par de frivoles espérances d'une prétendue félicité future et inconnue, ni par une lâche resignation. Mes sentiments envers la destinée ont été et sont toujours ceux que j'ai exprimés dans Bruto minore. C'á été par suite de ce même courage, qu'étant amené par mes recherches à une philosophie désespérante, je n'ai pas hésité à l'embrasser toute entière; tandis que de l'autre côté ce n'a été que par effet de la lâcheté des hommes, qui ont besoin d'être persuadés du mérite de l'existence, que l'on a voulu considérer mes opinions philosophiques comme le résultat de mes souffrances particulières, et que l'on s'obstine à attribuer à mes circonstances matérielles ce qu'on ne doit qu'à mon entendement. Avant de mourir, je vais protester contre cette invention*

de la faiblesse et de la vulgarité, et prier mes lecteurs de s'attacher à détruire mes observations et mes raisonnemens plutôt que d'accuser mes maladies.

Così ad una nuova sete di affetti e di incontri reali si collega una ferma e indignata difesa della propria dignità e coerenza ideale e morale, priva di remore e prudenze (a volte affiorate in fasi precedenti dell'epistolario leopardiano) sia che il poeta rifiuti duramente e spietatamente l'attribuzione a lui dei Dialoghetti reazionari del padre da lui qualificati «sozzi, fanatici dialogacci» e «infame, infamissimo, scelleratissimo libro», sia che inviti il Vieusseux a smentire le dicerie su di una sua accettazione della carriera ecclesiastica: «Questo amerei che ripeteste a chi parla di prelature o di cappelli, cose che io terrei per ingiurie se fossero dette sul serio. Ma sul serio non possono esser dette se non per volontaria menzogna, conoscendosi benissimo la mia maniera di pensare, e sapendosi ch'io non ho mai tradito i miei pensieri e i miei principii con le mie azioni».

E se nel proseguirsi e svolgersi dell'esperienza biografica certi toni gioiosi ed alacri dell'inizio del soggiorno fiorentino si cambieranno in toni disperati, in questi stessi vibra un accento di intensità energica, di passione, ben coerente alla nuova intonazione che già in sede di Erlebnis, di vita vissuta, dimostra l'accresciuta tensione della personalità leopardiana (si pensi a certi biglietti al Ranieri brevissimi e laceranti: «Vorrei ch'ogni parola ch'io scrivo fosse di fuoco, per supplire alla dolorosa brevità comandatami dai poveri infelici miei occhi...», «Amami, anima mia, e non iscordarti, non iscordarti di me...») così rafforzata negli affetti e capace ora di quell'unica formidabile passione amorosa per Fanny Targioni-Tozzetti che di tanto supera i vagheggiamenti e i desideri d'amore del Leopardi precedente, e che è incentivo e tema essenziale della nuova poesia nel suo primo ciclo e il cui succo di «esperienza di sé» (e dunque in diretto rapporto con questa nuova poetica dell'«esperienza di sé» e dell'«eroica persuasione») è ben rivelato da uno dei Pensieri più centrali ed importanti (il pensiero LXXXII):

Nessuno diventa uomo innanzi di aver fatto una grande esperienza di se, la quale rivelando lui a lui medesimo, e determinando l'opinione sua intorno a se stesso, determina in qualche modo la fortuna e lo stato suo nella vita... Agli altri il conoscimento e il possesso di se medesimi suol venire o da bisogni e infortuni, o da qualche passione grande, cioè forte; e per lo più dall'amore; quando l'amore è

gran passione, cosa che non accade in tutti come l'amare... Certo all'uscire di un amor grande e passionato, l'uomo conosce già mediocrementemente i suoi simili, fra i quali gli è convenuto aggirarsi con desideri intensi, e con bisogni gravi e forse non provati innanzi; conosce ab esperto la natura delle passioni, poiché una di loro che arda, infiamma tutte l'altre; conosce la natura e il temperamento proprio; sa la misura delle proprie facoltà e delle proprie forze... In fine la vita a suoi occhi ha un aspetto nuovo; già mutata per lui di cosa udita in veduta, e d'immaginata in reale; ed egli si sente in mezzo ad essa, forse non più felice, ma per dir così, più potente di prima, cioè più atto a far uso di sé e degli altri.

Proprio dal pieno di questa vera e presente passione e da tutta la nuova disposizione dell'uomo a vivere intensamente e vigorosamente nel presente (senza ricorsi alla memoria e al passato), a esercitare tutte le proprie forze di eroica tensione sentimentale, intellettuale e morale in una virile concentrazione della propria esperienza e del suo valore persuaso, esplose una nuova poetica, una nuova direzione ispirata e consapevole della poesia che, astrattamente paragonata alla luce della presunta poetica e natura totalmente «idillica», sorprese e sconcertò tanti critici leopardiani e che invece dallo stesso confronto concreto con i grandi canti pisano-recanatesi ricava la sigla della sua profonda novità (non della sua decadenza) e insieme la sua intima coerenza con una disposizione leopardiana fondamentale, ora maturata e portata alla sua pienezza più circolare ed intera.

Questa nuova poetica che porterà fino alla Ginestra-rivelando in diverse tematiche la sua centrale direzione di energia perentoria e le sue caratteristiche di linguaggio e di ritmo, di musica a senza canto» o che il canto melodico riassume in forme sinfoniche potenti e articolate con una nuova misura tensiva e incalzante-si manifesta e realizza nella grande poesia che apre il ciclo dei canti legati alla vicenda esaltante e disperata della passione vissuta e consumata in un nuovo scacco pratico, ma non senza una tenace rivalse interiore, coinvolgendo tutta la forza della matura personalità leopardiana, sdegnosa ormai di ogni rifugio nel passato o nell'astensione e nel disimpegno morale e poetico.

Improvviso e lacerante, lo stesso avvio del Pensiero dominante squarcia il lungo silenzio poetico succeduto al Canto notturno, con la potenza concentrata di una forza accumulata e maturata in quel lungo intervallo e ben si presenta come il bando significativo della nuova poetica, come l'intonazione perfetta della nuova voce perentoria e

persuasa del Leopardi, che vive e assevera un'esperienza assoluta e presente, di estasi reale, non immaginaria, e recuperata solo nel ricordo, sostenuta da un'eccezionale intensità personale, tutta colta e concentrata qui, nel presente, e al culmine di una vita di cui si identifica, nella nuova esperienza esaltante del pensiero d'amore, la maturazione e la conquista suprema:

Dolcissimo, possente
dominator di mia profonda mente;
terribile, ma carodono del ciel; consorte
ai lugubri miei giorni,
pensier che innanzi a me sì spesso torni...

Impostata sui due aggettivi tematici del primo verso (un'estasi amorosa di cui si accentua soprattutto la forza perentoria di completo possesso dell'animo) quella prima strofa pare davvero il simbolo concreto e il termine di intonazione fondamentale del nuovo atteggiamento poetico, in cui la personalità si presenta convinta e sicura, profondamente immedesimata nel ritmo incalzante, deciso, ascendente fino all'ultimo verso che non si adagia e risolve in armonico canto ed anzi si solleva ancora più forte e battuto:

pensier che innanzi a me sì spesso torni...

Ogni parola è diretta e scelta da una sua funzione di energia, espressione di una vita urgente di sentimenti presenti, di un presente sentimentale di fronte al quale il passato si scolorisce, perde il suo fascino ormai consumato nella grande poesia della «ricordanza», come il paesaggio si fa coerentemente più elemento di tensione che di distensione e di disacerbamento: paesaggio nudo e potente, più scavato che dipinto e saldamente unito al più generale paesaggio severo e intenso dell'animo, che, nella presenza del pensiero d'amore e nella espressione poetica di questo sentimento, ha trovato la possibilità concreta di tradurre il suo nuovo modo di affrontare la vita e la poesia.

Cambiato è l'atteggiamento del poeta rispetto alla vita, cambiata la considerazione di se stesso: il presente non è eluso e respinto nel ricordo e nell'armonia del paesaggio, e le stesse illusioni sembrano ora farsi vive e reali nella passione amorosa, e seppure il poeta sa che questa è filosoficamente «sogno e palese error», qui soprattutto ne esprime l'aspetto di certezza, di esperienza positiva che rafforza la consapevolezza del poeta di appartenere ad un mondo superiore, eletto, eroi-

co. vivo nelle grandi passioni e in una virile accettazione di principi disperati, ma veri, contrapposto al mondo inferiore del comune vivere, della mediocre umanità, frivola e bisognosa di credenze consolatrici ed ottimistiche che alla filosofia leopardiana appaiono prive di ogni serio fondamento di esperienza razionale ed esistenziale.

E questo nuovo atteggiamento, in cui il Leopardi concreta, a nuovo livello di maturità, le componenti eroiche del suo animo, si attua, ripeto, in una nuova poetica, la cui coerenza, fino ai più minuti particolari stilistici, avrebbe dovuto pur dar molto da pensare a quei critici che videro questo periodo come decadenza o frammentario balenar di poesia malgrado e dentro una sconsolante prosasticità, invitandoli almeno a considerare il fatto che il Leopardi aveva ben consapevolmente indirizzato la sua forza spirituale e fantastica in una direzione espressiva tutt'altro che casuale, e d'altra parte tutt'altro che meccanicamente scontata dalla semplice applicazione di una esperienza precedente o di formule letterarie tradizionali.

Sicché, già a considerare solo il pensiero dominante, si può facilmente notare come sia cambiata la costruzione poetica leopardiana: non più la costruzione armonica e conclusa del Sabato e della Quietè, non più la costruzione pur così rivoluzionaria e alacre sulla scia luminosa e struggente della memoria nelle Ricordanze, ma una costruzione tesa in strofe compatte, energiche, ascendenti, in cui il motivo dominante preme dall'interno di un centro irradiante e si traduce nello scatto intenso dei versi, nella impostazione frontale delle strofe, nella risoluta forza delle parole che rilevano e staccano continuamente un presente più sicuro e pieno, un senso di certezza del proprio valore e della propria persuasione, vivi nell'inseparabile unità semantica, figurativa e fonica della parola. E sin nell'impiego delle interrogazioni così frequenti nel Leopardi-e nella sua superiore traduzione poetica idillico-elegiaca di tutto un modo stilistico-sentimentale che sale in lui dall'elegia preromantica e ossianesca- queste hanno chiaramente assunto una diversa funzione non più di affettuoso avvinamento di figure e simboli cari e lontani, di tenera e densa elegia, ma di invocazione ardente o di impetuosi moti di sdegno, con cui la personalità intera (e l'impegno di identificazione di tutta la personalità nella poesia è fondamentale in quest'ultimo Leopardi) esprime la sua presenza e il suo intervento nella vita e nel presente.

Come avviene nel finale del Pensiero dominante, in cui la serie intensa e progressiva delle espressioni amorose trova soluzione nell'invocazione diretta alla donna (anch'essa ben lontana dalle figure liete e pensose di Silvia e Nerina), in un più forte incalzare delle inter-

rogazioni ansiose assortite ed urgenti, confermanti una brama ed un possesso interiore e attuale, in un sollevarsi della strofa ben diverso dai finali conclusi e melodicamente armonici dei canti pisanorecanatesi.

Da che ti vidi pria, di qual mia seria cura ultimo obbietto non fosti tu? quanto del giorno è scorso, ch'io di te non pensassi? ai sogni miei la tua sovrana imago quante volte mancò? Bella qual sogno, angelica sembianza, nella terrena stanza, nell'alte vie dell'universo intero, che chiedo io mai, che spero altro che gli occhi tuoi veder più vago?

Altro più dolce aver che il tuo pensiero?

Forme di ritmo, di linguaggio, di costruzione tematica che sostanzialmente caratterizzano per tutto il periodo ultimo questa nuova poetica della personalità che si afferma nel presente con i suoi posseduti motivi di nuova certezza e persuasione ideale e morale, con il suo bisogno di completo impiego della sua energia morale e fantastica intorno a temi e termini di ardente ispirazione e di interiore possesso: l'amore prima, l'amore e la morte poi, e più la morte (quando l'esperienza amorosa vien rivelando a poco a poco il suo margine di non coincidenza fra il pensiero amoroso e la donna amata) sentita non come rifugio ed evasione, ma come suprema mèta di possesso eroico di se stesso e della propria disperata e virile concezione della vita e del mondo.

E proprio questa concezione, intrecciata e fusa con il motivo dell'altezza e fratellanza di amore e morte (privilegio di animi superiori e potenzialmente eroici qualunque sia la loro condizione sociale e culturale) e con l'impeto ardente e funereo che risulta da quella fratellanza e dallo scambio delle qualità dei due signori dell'umana famiglia, viene più chiaramente ad esprimersi, nel finale di *Amore e morte*, in grande poesia. Di cui, anche su piano ideale, non si potrà non sentire l'estrema profondità della persuasione che la sostiene, la partecipazione totale di tutta una vita coerente ed eroica, sofferta e scontata sino in fondo personalmente, e la forza poetica, l'incandescente violenza e la perfezione nuovissima dello slancio lirico in cui la polemica metafisica, la protesta contro la natura, sentita come un potere neroniano, che gode di porre gli uomini nella sofferenza e nel disquilibrio drammatico fra il loro animo insaziato e la realtà meschina e insufficiente, si sublimano (non per distensione, ma per equilibrio in tensione) nell'altissima evocazione di una figura virginea, alta come la figura della speranza in *A Silvia*, ma con quale diversa tecnica e con quale diversa complessità di movimenti ideali e poetici:

Ai fervidi, ai felici,
agli animosi ingegni
l'uno o l'altro di voi conceda il fato,
dolci signori, amici
all'umana famiglia,
al cui poter nessun poter somiglia
nell'immenso universo, e non l'avanza,
se non quella del fato, altra possanza.
E tu, cui già dal cominciar degli anni,
sempre onorata invoco,
bella Morte, pietosa
tu sola al mondo dei terreni affanni,
se celebrata mai
fosti da me, s'al tuo divino stato
l'onie del volgo ingrato
ricompensar tentai,
non tardar più, t'inchina
a disusati preghi
chiudi alla luce omai
questi occhi tristi, o dell'età reina.
Me certo troverai, qual si sia l'ora
che tu le penne al mio pregar dispieghi,
erta la fronte, armato,
e renitente al fato,
la man che flagellando si colora
nel mio sangue innocente
non ricolmar di lode,
non benedir, com'usa
per antica viltà l'umana gente;
ogni vana speranza onde consola
se coi fanciulli il mondo,
ogni conforto stolto
gittar da me; null'altro in alcun tempo
sperar, se non te sola;
solo aspettar sereno
quel di ch'io pieghi addormentato il volto
nel tuo virgineo seno.

Introdotta da quel fervido ed esaltante movimento in cui il poeta identifica romanticamente un'umanità superiore in quegli uomini che sono aperti alla passione profonda dell'amore e al senso alto, eroico

della morte come liberazione dalla frivolezza dei compromessi con se stessi e dall'istintivo attaccamento all'esistere (e dietro c'è la lezione alfieriana più pura e profonda), l'invocazione alla morte, appoggiata sul «tu» altissimo di superiore; assoluto colloquio, si svolge in un periodo poetico di straordinaria complessità ed originalità, in cui la comune sintassi appare travolta da uno ritmo perentorio, urgente, che trascina con sé dolci e intense allusioni amorose (che nella prima parte del canto si erano allargate in quadri che portano un nuovo colore più realistico e ottocentesco-romantico) e violente tormentose immagini inquisitoriali e che pure le svolge in un'onda impetuosa ma chiarissima, tutt'altro che enfatica, su cui si innalzano la personalità del poeta eroico e ribelle ad ogni «conforto» religioso e l'immagine della morte, di limpida e severa bellezza.

L'inno alla morte di questo canto coincide con quello finale del Dialogo di Tristano e di un amico, suprema prova della prosa poetica leopardiana che, nel rirmovamento di forze di questo periodo, rivela le sue condizioni più alte e moderne (più variamente riflesse nella raccolta dei Pensieri con il fondo più acre dell'esperienza leopardiana del «mondo» e pur nella notevole volontà e capacità spesso di stingatezza opposta alle «parole non meno belle che ridondanti» dei prosatori italiani) fertilmente sdoppiandosi fra il fervore di ritmo dell'altra operetta morale, il Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggero (tutte e due del '31-'32), e la vigorosa e malinconica dimensione del Tristano in cui appunto la verità persuasa della visione pessimistico-eroica e l'affermazione della personalità intransigente e superiore alle sciocche e frivole speranze ottimistiche del proprio tempo, nuovamente si identificano nel supremo appello alla morte, sollecitato dal logoramento dell'«estremo inganno» amoroso, e comportano una specie di significativissima autocritica e di sfollamento definitivo di vecchie illusioni già logorate (come quella della gloria) o di quel turbamento, nella morte, della ricordanza delle speranze più giovanili e dell'«esser vissuto invano» che tanta forza avevano avuto nella poesia dei canti pisano-recanatesi e che ora vengono per sempre abolite dall'animo leopardiano, tutto concentrato nel presente della sua esperienza, esaltante prima, disperata poi, ma ugualmente valida e persuasa, eroica, energica nell'affermare e negare.

Poi - scaricati nel Consalvo, così patetico e slabbrato, così atteggiato in forme poco congeniali di autobiografica novella romanica, gli elementi più immediati e scomposti della passione non corrisposta e cercata di compensare con un sogno torbido e febbrile- il Leopardi chiuse violentemente e drammaticamente la vicenda del suo amore

per Fanny risalendo ad una nuova ed estrema presa di coscienza della propria situazione (e, dietro questa, della situazione umana) nel brevissimo capolavoro di A se stesso, in cui la disperata e virile constatazione della fine dell'«estremo inganno» e l'invito al disprezzo di sé, della natura, del «brutto / poter che, ascoso, a comun danno impera», dell'«infinita vanità del tutto», si impostano pur sempre sulla decisa affermazione persuasa del valore della propria più intima personalità e del valore delle proprie idee estremisticamente ribadite in consonanza con quell'abbozzo di un inno Ad Arimane, che riconosce un Dio del male («arcana malvagità») carico della responsabilità del mondo e delle sue crudeltà, affermato per poterlo bestemmiare («bel mille volte dal mio labbro il tuo nome maledetto sarà»), non per benedirlo o accettarlo passivamente: «Mai io non mi rassegnò...».

Sicché il profondo ricavo della vicenda passionale fallita non è una stanca delusione e un abbandono inerte, ma un rinnovato appoggio alle proprie posizioni eroiche-ribelli. E l'invito al cuore a «non palpitare» più e a disprezzare se stesso, in realtà si configura come violenta reazione interna che colpisce quella parte di sé che ancora ha ceduto agli inganni e che viene così giudicata dall'altezza di un nuovo presente di verità (l'or che apre energicamente il «canto») e di una ancor più maturata certezza del centro virile della personalità persuasa ed eroica. Coerentemente a ciò, il brevissimo componimento non si dispone affatto (non capir questo significa perdere il senso e il valore di questo capolavoro) in forme di lapidario e freddo distacco, di ripetitorio e gelido allineamento di affermazioni epigrafiche, ma sgorga invece in movimenti di estrema potenza, in slanci intensi, contenuti e bloccati da una forza poetica che tanto più così ne fa vibrare la compressa energia, sicché ne risulta un ritmo organico, martellante e incalzante (come in certi «tempi» degli ultimi quartetti beethoveniani) fino al cupo suono di organo del finale nudo e severo, in una musica senza melodie e senza colori, tutta concentrata nelle parole tematiche e così capace di una novità di invenzione e di realizzazione veramente eccezionali.

A questa prova di concentrazione estrema non risponde il canto di Aspasia che riprende a rimedita il tema dell'«inganno» amoroso complicandosi e spesso ingorgandosi fra la rievocazione opulenta e sensuale della bellezza ingannevole della «dotta allettatrice» (in uno sfondo raffinato e realistico di interno ottocentesco e di primavera anch'essa opulenta di colori, con una capacità di pienezza di rappresentazione che va pur calcolata nelle risorse poetiche dell'ultimo Leopardi), la dura squalifica misogina delle «anguste fronti» femminili, la separazione dell'immagine interiore della donna dall'errore che l'aveva

confusa con quella attraente, ma meschina e frivola della donna reale. Ma al fondo e nelle forme centrali di questa operazione di distinzione e di liberazione quasi psicanalitica (rievocare in tutta la sua attrazione l'origine di un trauma profondo e liberarsene definitivamente) pur vive un'energia ben pertinente alla più vera direzione della nuova poetica leopardiana e alla sua strenua volontà di appoggio poetico intero alla propria attuale verità persuasa e al proprio valore tenacemente salvato da quella distinzione fra il proprio amore nobile ed alto e la sua errata collocazione obbiettiva.

Comunque con quella poesia, culminata nel sorriso finale come vendetta sulle cose e sulla brutta realtà e prova di superiorità sin troppo acre e compiaciuta, il poeta si riapriva la strada ad un ulteriore sviluppo della sua poesia dell'esperienza di sé e dell'eroica persuasione, riportandosi - con tutta la forza sperimentata nel ciclo amoroso-nel folto della sua meditazione esistenziale e della sua battaglia - nella poesia e con la poesia - ideologica e culturale, morale e pratica.

WALTER BINNI

da Tutto Leopardi Firenze, Sansoni, 1970, pp. XCIII e sgg. ora in La protesta di Leopardi Firenze, Sansoni, 1973

Lettura dell'«Infinito»

L'Infinito è un idillio di tono ironico sino dal titolo. L'idillio dell'infinito sarà invece una rappresentazione del finito. Anche usare "idillio" per definire un genere così amaro, non è senza ironia.

Ecco, sino dal titolo, abbiamo un vocabolo che presenta due sensi: il suo senso comune, e il senso opposto; il senso d'un'illusione, e il senso d'una realtà. Arrivati al primo verso, leggiamo:

sempre caro mi fu...

Sempre: l'idillio s'apre con una sollecitazione della memoria che annulla i limiti spaziali e temporali; ma li può annullare solo dove essa ha giuoco: nel passato, in ciò che è scomparso, in ciò che è nulla, ed è solo campo della parola, dell'evocazione [...].

Sempre caro: ma caro è volgersi agli affetti, al petetico; agli affetti che così possono essere radicati in noi, germogliare in noi da una tale assuefazione da farci scordare che ebbero un principio e che dovranno finire, fatalmente, un giorno; agli affetti che non potranno non essere condizionati dalla durata, breve o lunga, dell'esistenza d'un uomo, d'un mortale, d'un essere finito.

Mi fu: al passato remoto. Dunque era vero, non ci siamo sbagliati: a muovere gli affetti, qui opera una reminiscenza. Avrebbe altrimenti detto:

A me quest'ermo colle è sempre caro,

o la stessa cosa, con una sua espressione certamente piú poetica all'orecchio.

Tralascio altre osservazioni, che si potrebbero fare vocabolo per vocabolo, e arrivo al

... guardo esclude.

Guardo esclude: si tratta di una cecità, ottenuta dopo una certa resistenza se, volendo dire “chiudere fuori”, “escludere” è vocabolo d’una certa violenza. Dunque la siepe non avrebbe aiutato la solitudine e la vaghezza e l’assolutezza dell’ermo colle, e prodotto un’illusione, se il sapere non le avesse fatto resistenza e non avesse ceduto.

Ermo, è una parola di quelle che chiamerebbe “pellegrine”, per la sua stranezza di suono che la fa sorda e come interiore, e perché è inusitata voce se non nel linguaggio letterario e quindi come ammantata in una scostante pompa. Parola di così nobile aura è accostata a siepe. Se si guardano le varianti, si vedrà che aveva prima messo rovetto, eppoi verde lauro, e finalmente siepe come usa dire l’ortolano. Ecco un modo, molto difficile a usarsi, d’eleganza:

l’accostamento d’una parola dimessa con una preziosa, facendole diventare tutte e due semplici, e solo umane, solo poetiche.

Proseguiamo:

Dell’ultimo orizzonte il guardo esclude...

Ultimo orizzonte, ossia, dapprima, semplicemente quella linea del cielo che - per la siepe che ne parava la vista - familiarmente ormai il poeta era solito cercare distrattamente, con la distrazione degli occhi quando siano volti a oggetti e ostacoli consueti.

Semplicemente due parole gettate là inavvertitamente, come se fossero nulla, come se non pesassero.

Ma pensate a quello che subito dopo l’idillio avrà da confidare.

Allora Ultimo orizzonte risuonerà ad un tratto come apocalittica espressione. Allora il guardo esclude mostrerà davvero il vuoto delle occhiaie.

Continuiamo:

Ma sedendo e mirando...

Mirando? Come si fa a mirare cogli occhi ciechi. Il poeta guardava indubbiamente; ma è anche parola per avviarci a intendere che già guardava con lo sguardo che gli s’era interiorizzato: ricordate il fu dell’inizio? il fu legato a ricordanze? Il poeta era già, a quello sciogliersi lieve e quasi insensibile del suo sentimento, preso dalla divagazione sull’infinito; o meglio, impigliato nel ricordo: il fu, profondità d’ogni pensiero, e di tali sue divagazioni.

L'infinito dello spazio s'apre, e

... interminati spazi... sovrumani silenzi nel pensier mi fingo...

Mi fingo: è parola usata nel senso dotto: “mi foggio”, “mi formo”; e nel senso usuale: “io nel pensiero mi suscito interminati spazi, sovrumani silenzi, per inganno, per illusione”. Ci troviamo dinanzi a un vero e proprio esempio di durata come quelli che in mille modi saranno messi in funzione nella Canzone Ad Angelo Mai, che sarà la vera e propria Canzone della durata. Quando erano giovani i tempi, quando si diceva “fingere” alla latina, le illusioni si “foggiavano”, avevano materia per essere “foggiate” e consistere, e si poteva credere vera la felicità; ma oggi “fingere” non significa più che inganno, arido inganno. Ecco: la parola vive - per la potenza di metamorfosi, di evocazione ch'è in essa - duemil'anni, e dalla fantasia dell'osservatore, che ne rimane allibito e accuorato, e esaltato, essi possono in essa percorrersi.

In quel momento:

il vento

odo stormir tra queste piante

e siamo introdotti nel segreto dell'impressionismo leopardiano.

L'infinito spaziale era stato dato dalla reminiscenza d'una sensazione visiva: era stato dato, insomma, dalla reminiscenza. L'infinito temporale sarà dato da una sensazione uditiva, in fuga: sarà dato, insomma, almeno come inizio, dalla pura sensazione.

... io quello infinito silenzio a questa voce comparando...

Notate, prima, l'accavallamento dei due versi:

... io quello

poi pausa, sospensione dell'animo, eppoi:

infinito silenzio...

La voce del vento nelle foglie, che s'è alzata e che incomincia ad allontanarsi nell'infinito silenzio degli sterminati spazi suscitati dal fingo, è paragonata ad essi.

Quale paragone?

E' un paragone che per la via della sensazione che si dilegua, ci conduce alle ricordanze. Procedimento opposto a quello della prima parte, dove la ricordanza tornava a rendere viva la sensazione.

Vedete quale complessità di rapporti musicali si va intessendo.

Penetra nelle ricordanze il poeta condotto dal suo orecchio vigile:

... E mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei...

Mi sovvien l'eterno. Anche l'eterno dunque è un ricordo, è un passato. E' perito? Lo stormire si dilegua sempre più negli sterminati spazi:

... e le morte stagioni...

Dunque voce che si sperde e, sperdendosi, instaura nell'infinito spazio un'infinita tomba, fa dell'infinito spazio un'infinita tomba, la tomba di lunghe ere umane, sfumate come quello stormire delle foglie sta sfumando, come sta sfumando la stagione

... presente e viva...

Il testo dice difatti mi sovvien; dice così della stagione presente e viva, come già aveva detto "mi sovvien" perfino pensando all'eterno. Tanto presto vola il tempo; e dunque anche il tempo nostro gli si presenta già come un ricordo, come all'orecchio gli appare lo stormire che ormai non s'ode più tanto è lontano, e solo perdura per ricordo. Anche il tempo nostro è già morto? Ora vedo perché il fingo nella sua forza di metamorfosi, doveva racchiudere due e più mil'anni: doveva prepararci, precedendo in immediato contrasto, lo stormire, agli effetti tremendi del sovvien. Il sovvien sarebbe così per "l'infinito" la deflagrazione dell'ironia; stabilirebbe i confini d'uno spazio infinito, con quella solitaria voce che lo percorre sempre più lontana, sempre ricordando meno, sempre più deserta:

e il naufrágar m'è dolce in questo mare.

Il naufragar: parola di disastro...

Qui difatti si naufraga nel mare infinito del passato, della morte:

nel mare del finito, del nulla...

Quale piú ironica parola, se indica l'immedesimazione, l'estasi nell'infinito?

No: l'oblio nel nulla... [...]E quando si pensa che una siepe è stata a muovere tutto questo, e sono state foglie mosse da un alituccio di vento - si pensa che sono state piccole cose, fatti insignificanti: erano foglie, vento, le cose, cose che di solito raffigurano la caducità, la fugacità...

Vedete bene, l'ironia investe non un vocabolo qua là, ma l'ispirazione...

Eppure, eppure, quando L'Infinito ci torna a mente, pure sapendo che non ci nasconde nulla della verità, che anzi la mostra perfino troppo fosca, senza pietà - eppure, non si sa per quale miracolo, il nostro animo si emancipa, la nostra fantasia si mette in viaggio, e naufraghiamo anche noi, dolcemente - senza ironia:

dolcemente...

L'uso elegante d'una lingua, si presenta dunque nello spirito del Leopardi prima ancora che ne venga da lui definita nelle riflessioni la teoria, come un uso della parola in modo che muova [...] all'infinito animo e fantasia.

GIUSEPPE UNGARETTI

da Secondo discorso su Leopardi, in "Paragone", n. 10, 1950

Lingua e stile delle «Operette morali»

Perché anzitutto il Leopardi nel comporre le Operette ha scelto la prosa? Prima di affrettarsi a parlare di rinuncia alla poesia, non sarà inutile ricordare che fin dal 1821, la prosa non appariva allo scrittore come strettamente legata ad una situazione necessariamente impoetica, ragionativa, critica, polemica, quanto piuttosto come una specifica forma di espressione più adeguata del verso a «pensieri poetici veramente propri e moderni», e «meglio armonizzante con quelle idee che non hanno niente di versificabile», con quelle idee, cioè-come egli dice spesso-tra «filosofiche» e «sentimentali», che nascono dalla conoscenza chiara e ferma della vanità degli ideali e della tenuità della vita. Ma non è proprio questa la situazione psicologica che ci sembra di poter affermare propria delle Operette? Siamo così incoraggiati a pensare che se il Leopardi, dopo gli ondeggiamenti del '22-'23 fra prosa e verso, ora, consolidata la sua posizione spirituale, si dedica esclusivamente alla prosa, ciò non avviene perché egli rinunci alla poesia, ma proprio per il definitivo maturarsi del nuovo gusto rappresentativo.

Tale giustificazione acquisterà più concreta evidenza se scendiamo agli aspetti particolari di questa prosa. Il suo aspetto forse più appariscente, se non più importante, è la letterarietà. Letterario appare subito lo schema generale del libro, a cominciare dal titolo stesso che non a caso riecheggia un analogo titolo plutarichiano; letterarie sono le «invenzioni» delle singole operette, che apertamente si configurano come miti, trattati, elogi, detti memorabili, dialoghi di tipo platonico, ciceroniano, lucianesco:

secondo forme cristallizzatesi nell'alta prosa letteraria, da Senofonte a Frontone, dai moralisti del '500 a quelli illuministi e neoclassici. Ma già questa letterarietà, per così dire, della cornice trascende il puro compiacimento ornamentale che invece è tipico, ad esempio, dei

prosatori neoclassici contemporanei del Leopardi. Anche nella fase giovanile, quando il poeta si valeva della sua canzone petrarchesca o dell'inno o dell'idillio, non era spinto solo da un programma retorico, ma egli chiedeva a quelle strutture illustri, per tradizione consacrate a situazioni «separate» dalla brutta realtà quotidiana, un appoggio per la sua ispirazione di allora, ondeggiante fra liriche ribellioni e incanti indefiniti. Da un'esigenza espressiva diversa ma ugualmente profonda, nasce ora la ripresa delle forme tradizionali della prosa d'arte, nel senso che alla suggestione di alta e impersonale conversazione, che ad esse si è legata nel corso della storia letteraria, lo scrittore affida l'ufficio di inquadrare in una nobile e serena cornice i temi che egli viene svolgendo, operando così un preliminare senso di allontanamento da esso. Il fatto, ad esempio, che i pensieri di Filippo Ottonieri si configurino come una serie di detti memorabili; o che ipotesi sulla fine della vita e dell'universo vengano presentate come un mito orientale o come il «frammento», sia pure apocrifo, di un antico scrittore greco; o che la simpatia per gli uccelli prenda la forma stilizzata di un «elogio», non corrisponde ad un intento decorativo, ma al preciso gusto di respingere nei remoti campi delle letterature antiche quei pensieri, quelle ipotesi e quella simpatia, liberandoli così da ogni traccia di personale «affetto».

Anche gli accenni mitologici, storici ed eruditi che si incontrano in tante operette, si animano di una vita artistica non diversa. Certo non splendono più, come nelle Canzoni, quali preziosi e cari frammenti di un mondo, rimpianto con sempre più sfiduciata nostalgia, di virtù di sensibilità di indefinite immaginazioni (e in questo senso poesia, contrariamente alle consuete riserve dei critici); né d'altra parte sono investiti dalla baldanzosa derisione illuministica dei Saggi fanciulleschi, del resto temperate anche essa da una inconsapevole simpatia. Nel «chiarito e disamorato» autore delle Operette è ormai spento l'entusiasmo di un tempo anche verso le immagini della culture: esse conservano per lui solo un sottile profumo di antiche eleganze letterarie o di bizzarre curiosità scientifiche; ma proprio per questo egli può nel quadro del suo nuovo gusto servirsene poeticamente, avvolgendo di paragoni, riferimenti, citazioni erudite, introdotte con lieve sprezzatura, alcuni motivi sentimentali, per trasferirli in una atmosfera di raffinata e disinvolta indifferenza.

La letterarietà della prose delle Operette risulta però soprattutto da elementi strettamente linguistici, i cosiddetti arcaismi, cioè vocaboli e costrutti sintattici ripresi dal greco, dal latino e dalla lingua italiana del '300 e del '500. Tali arcaismi non hanno mai trovato benigna

accoglienza da parte dei critici e dei commentatori, neppure dai grammatici. Il primo a tentarne una giustificazione poetica è stato il Fubini a cui, come al solito, occorre rifarsi: «...il suo non è arbitrio di chi per preconcezioni retoriche vada in cerca di una lingua preziosa e rare, ma bisogno di poeta a cui i vocaboli meno triti dall'uso comune sembrano essere più capaci di esprimere la singolarità del suo sentire». Ma tale giustificazione non si attaglia più propriamente agli arcaismi delle Canzoni che veramente corrispondono al gusto di una espressione «singolare» e «ardita»? Se poi il Fubini allude in genere ad una esigenza poetica, c'è allora da spiegare la speciale funzione poetica di questo arcaismo.

Se si esaminano un po' attentamente i vocaboli arcaici che ricorrono nella prosa leopardiana, si vede che essi sono scelti secondo un criterio significativo. BVen raramente infatti si troveranno i latinismi e trecentismi crudi che colorano invece il tessuto stilistico, non solo delle Canzoni di alcuni «piccoli Idilli» (non tanto perché richiesti dal verso e dal genere, quanto sintomi linguistici di una situazione di ardente e acute aristocrazia spirituale che cerca le forme più remote dall'uso volgare), ma anche delle prose puristiche del '16 e del '17, del Martirio dei santi padri e in parte della stessa Comparizione; e quando tali arcaismi si incontrano nelle Operette non sono eccessivamente disusati («potestà», «arbori», «copia», «culte», «orare», «appo», «concepto», «nutricare»). Invece più frequentemente il prosatore impiega quei vocaboli che la lingua moderna ancora conserve, seppure con un significato diverso da quello etimologico o più antico che il Leopardi rinverdisce: come «però» nel senso di «perciò», «ferocia» in quello di «fiercezza», «studio» per «zelo», «perplesse» per «intricate», «permise» per «concesse», «vendicate» per «punite», «divertire» per «distogliere», «illustrare» per «illuminare», «abiti» per «abitudini», «stanza» per «dimora», «alberghi» per «abitazioni», «persona» per «corpo», «terra» per «città», «rinfrescossi» per «si rinvigorì», e simili; e, oltre a queste, queste parole che senza essere particolarmente antiche, appartengono tuttavia piuttosto al patrimonio dell'alta lingua letteraria che al linguaggio corrente. Analogamente nel campo morfologico e sintattico si incontreranno ad aperture di pagina molte strutture tipiche della lingua letteraria greca e latina, trecentesca e cinquecentesca, participi assoluti e congiunti, dimostrativi prolettici, oggettive all'infinito, discorsi indiretti, sostantivi al plurale invece che al singolare e viceversa, comparazioni compendiarie, verbi costruiti alla latina («persuadere» e «invidiare» col dativo, «negare che» per «affermare che non»), impiego del «si» pleonastico davanti ad alcuni verbi («si è che...»), ma

anche qui si potrà notare come il Leopardi cerchi sempre di evitare strutture troppo disusate o troppo ellittiche o concise, delle quali invece tanto spesso si compiaceva la sdegnosa oscurità delle Canzoni.

L'arcaismo delle Operette appare in conclusione, nel suo aspetto generale, relativamente moderato e non rilevato e insistente, quale cioè conviene ad un linguaggio che vuol sembrare non tanto singolarmente appartato dal volgare discorso quotidiano, quanto vagamente e pacatamente distaccato ed elevato al di sopra del parlare più grezzo ed immediato che si usa nei colloqui e soliloqui di sfogo e di chiarificazione, tipico, per intendersi, della maggior parte delle Lettere e dello Zibaldone. In questo senso, cioè in questa sua capacità di aderire al tono che il Leopardi vuole ottenere nelle Operette, il temperato arcaismo della prosa leopardiana si rivela un vivo elemento di poesia. Chi non sente, ad esempio, come gran parte della severa poesia di questo passo del Dialogo della Natura e di un'anima, sia ottenuta proprio attraverso i sapienti e prudenti arcaismi che costellano il discorso,

A me non è dato prevedere il futuro, né quindi anche preannunziarti infallibilmente quello che gli uomini sieno per fare e pensare verso di te, mentre sarai sulla terra. Ben è vero che dall'esperienza del passato io ritraggo per lo più verisimile, che essi ti debbano perseguire col l'invidia; la quale è un'altra calamità solita di farsi incontro alle anime eccelse; ovvero ti sieno per opprimere col dispregio e la noncüranza.

Se si sostituissero le parole e le costruzioni sottolineate, con altre di uso più comune, o se al contrario si intensificasse, per così dire, la dose degli arcaismi, il passo assumerebbe un tono troppo risentito o all'opposto troppo paludato e solenne. Allo stesso modo soprattutto alla temperie linguistica lievemente arcaica è affidato il compito di mantenere in una remota serenità questa reticente confessione di Porfirio:

Io non ti ho mai disdetto cosa che tu mi domandassi, Plotino mio... Se ti piace che noi ci ponghiamo a ragionare sopra questa materia; benché l'anima mia ci ripugna molto, perché queste tali deliberazioni pare che si compiacciano di un silenzio altissimo e che la mente, in così fatti pensieri, ami di essere solitaria e ristretta in se medesima più che mai...

Anche l'espressione del sentimento di moderata e smagata partecipazione con cui il poeta guarda alla letizia degli uccelli è ottenuta spesso con i tenui arcaismi che stilizzano le descrizioni, altrimenti

troppo nostalgiche o affettuose:

Gli uccelli, per lo contrario, pochissimo soprastanno in un medesimo luogo; vanno e vengono di continuo senza necessità veruna; usano il volare per sollazzo; e talvolta andati a diporto più centinaia di miglia dal paese dove sogliono praticare, il dì medesimo in sul vespro vi si riducono.

Del resto che questo moderato arcaismo non sia un programma ma una necessità espressiva, mi sembra provarlo il fatto che egli se ne scosti spregiudicatamente quando lo richiede la sua sensibilità artistica, sia rendendolo più insistente (come nella *Storia*, allo scopo di addensare l'aura di antichissimo mito che deve avvolgere la sua personalissima «filosofia della storia», o nella *Proposta* di premi in cui occorre dare il senso di un pesante programma accademico); sia rinunciandovi quasi del tutto (come nel *Colombo*, nel *Timandro*, nel *Venditore di almanacchi* o nel *Tristano*, in cui sale in primo piano—come si vedrà—un mezzo tecnico più nudo e sottile quale il ritmo).

Non mancano infine alcune figure retoriche tradizionali. Ma anche in questo campo il lettore attento vede profilarsi un gusto che elimina e sceglie. Appaiono eliminate o impiegate solo eccezionalmente le figure proprie per tradizione dell'alta lirica o dell'oratoria polemica e celebrativa, come l'esclamazione (il *Moroncini* ne ha contate 8), l'apostrofe, la prosopopea, ed escluse in modo particolare le metafore, le metonimie e le catacresi colorite e inconsuete, «ardite», già caratteristiche della poetica e dello stile dei versi giovanili. Si potrebbe anzi dire che tali figure, quando spuntano (salvo l'unico caso forse del *Cantico* in cui la lieve enfasi poetica è cercata con un evidente scopo di coloritura primitiva che in realtà attenua l'effetto) segnano il passaggio, in verità poco frequente, dalla poesia alla polemica o all'oratoria: come le apostrofi a Platone, ingegno calamitoso e funesto alla specie umana, di *Porfirio*, e le anafore dei discorsi dell'*Islandese* alla *Natura* («che ore ci insidii ore ci minacci ore ci assalti ore ci pungi ore ci percuoti ore ci laceri...»). Rimangono invece altre figure di minore spicco e di uso meno inconsueto, più idonee quindi a rialzare e a nobilitare il tono generale del discorso senza cadere nell'eccessiva solennità o nella commozione troppo effusa: garbate e misurate interrogazioni, prive di violenza oratoria (tipiche quelle del *Colombo*); qualche antitesi non troppo rilevata («parimenti incapaci e cupidì d'infinito»); endiadi («studio e carità», «persuasio e chiaro»), chiasmi («la faticosa perfezione, l'arte intima»): sottili artifici dunque che si pre-

stano ad essere impiegati con attenta dissimulazione, e tall perciò da accordarsi alla speciale letterarietà delle Operette.

La lingua letteraria delle Operette appare tuttavia variegata sovente, particolarmente in alcune prose, da un elemento che sembrerebbe di ordine diverso, e che si potrebbe chiamare con parole leopardiana «familiare». Sono infatti immagini scherzose e bizzarre («ciondolone a un pelo della barba», «sforacchiare quando orecchi quando labbra e nasi, e stracciarli con le bazzecole che v'appicco per li fori»); metafore e brevi paragoni tratti dalla vita quotidiana («a uso delle pagnotte», «smoccolando le stelle», «andar subito sotterra tutto quanto come un pesciolino», «a uso di lumacone», «vocina di ragnatelo»); iperboli fantasiose («con un calcio che le tirassi la fared schizzare di qui fino all'ultima soffitta del cielo empireo», «s'inabissavano le mille braccia sotterra»); costruiti a forme grammaticalmente irregolari come «vogli», «vadi», «sappi», «passi» ecc., «sarebbe vano a pensar di potere», pleonasmi («scuoprono in me gli occhi, la bocca e il nave, che non so dove me gli abbia»), anacoluti («Ma che l'amore della vita negli uomini non sia naturale, vedi che moltissimi...»), «Come si dice di Ermotino che l'anima gli usciva...»), e persino più raramente dialettalismi marchigiani o recanatesi («povere creature», «ci tira garbino», e anche forme come «saria», tuttora vive nell'uso dialettale).

Ma si tratta proprio di una familiarità schiettamente popolarjesca magari sul tipo di quel grezzo dialettalismo che compariva negli abbozzi delle Prospettive satiriche? In realtà siamo di fronte ad un linguaggio che chiamerei «comico» in senso retorico, non certo condotto sui liberi moduli della lingua parlata, ma consacrato da quella illustre tradizione letteraria che, per limitarci alla prose, va dal Cellini, dal Caro, dal Gelli, dal Doni al Boccacini, al Gozzi, al Monti della Proposta, perfino al Cesari, senza contare, nel cave particolare del Leopardi, la memoria indirettamente ma non meno intensamente operante, della tradizione greca da Erodoto a Irciano. Attraverso questa tradizione di letteratissima familiarità filtra il Leopardi le sue immagini e i suoi costrutti, talvolta togliendoli in parse dall'autore antico (ad es. «vocina di ragnatelo» è già nel Cellini, «smoccolando le stelle» è del Boccacini), più spesso aggiuungendovi un piccolo ma significativo elemento arcaico («a uso di...»; «quando... quando»; «le mille braccia»), o approfittando delle coincidenze con moduli latini o greci (come gli anacoluti) o trecenteschi («sappi», «vogli» ecc., «saria», «creature»): ne risulta un vago sapore di «sprezzatura» inamidata, tale cioè che può senza stonatura adattarsi alla contiguità degli arcaismi e degli altri elementi letterari della prose leopardiana. La stonatura si

sarebbe avuta invece-e questo si vorrebbe dire ai critici che arricciano il naso di fronte a questa troppa letteraria familiarità che saprebbe di libresco e di stantio- se il Leopardi si fosse invece servito, in un tessuto stilistico così sottile, di quelle espressioni popolaristiche, immediate o apertamente realistiche, che invece meglio convengono al linguaggio di un Manzoni, di un Fogazzaro o di un Verga. E stonatura in realtà c'era nel Tasso, nella frase: «*ti metterà nell'animo una dolcezza tale che allo svegliarti ne leccherai le labbra e le dita*», che il Leopardi stesso corresse nell'edizione del '35 («*che ne sarai sopraffatto*»); o nel dialogo della Moda finché il «*pescolino*» dell'immagine citata non sostituì il troppo dialettale «*pesciarello*» della prima redazione.

Invece, così letterariamente patinate, queste espressioni e strutture familiari possono assumere il loro speciale ufficio nel quadro della poesia delle Operette. Al controllatissimo effetto «comico» che da esse nasce, è affidato soprattutto il compito di sottolineare la sorridente disinvoltura dello scrittore di fronte ai suoi personaggi bizzarramente allegorici (Ercole e Atlante, la Moda e la Morte, la Luna e la Terra, il Folletto e lo Gnomo, il Sole e Copernico ecc.) i cui discorsi si intessono appunto di termini e frasi familiari.

Esse compaiono spesso però sebbene più attenuate, anche nelle operette e nei luoghi di intonazione più elevate, quando il discorso sta per attingere un tono di troppa impegnata commozione o di solennità troppo grave, allo scopo di ricondurre il linguaggio, pur senza romperne il nobile equilibrio, ad una semplicità più bonaria e dimessa:

Coteste dee sono così benigne, che quando alcuno vi si accosta, a un tratto ripiegano la loro divinità, si spiccano i raggi d'attorno, e se li pongono in tasca, per non abbagliare il mortale che si fa innanzi (Tasso).

Né l'una né l'altra cosa è in potestà mia, che sono sottoposta al fato; il quale ordina altrimenti, qualunque ne sia la ragione: che né tu né io la possiamo intendere (Natura e anima).

Già sono più giorni che io ti veggio tristo e pensieroso molto; hai una certa guardatura, e lasci andare certe parole: infine senza altri preamboli e senza aggiramenti, io credo che tu abbi in capo una male intenzione (Porfirio e Plotino).

Un'altra serie di immagini, costruzioni e vocaboli sembra invece ricondurci a quel linguaggio «indefinito», che nella frase giovanile e

specialmente nei «piccoli Idilli», si intreccia in varia proporzione di linguaggio «ardito» e che il Leopardi teorizza, come si sa, con la sua poetica delle idee concomitanti e delle parole «assolutamente poetiche» perché fanno errare l'animo in una deliziosa indeterminatezza. Sono aggettivi e avverbi «indefiniti» l'«infinito», «incomprendibile», «lontano», «immenso», «incognito», «ignoto», «inumerabile», «vasto», «indicibilmente», «incomparabilmente...»); arcaismi in cui opera anche un senso di antichità remota («nutricati», «preside della vigilia», «arbori»...); vocaboli equivoci che suggeriscono idee concomitanti («illustrare», «studio»...); costruzioni vagamente ambigue («cantano al dì sereno e placido», «quei luoghi alla campagna»): tutti elementi stilistici ben noti ai lettori dei versi giovanili. Ma se là il poeta poteva abbandonarsi alla potente suggestione dell'infinito e delle impressioni sensibili che lo creano, e perciò insisteva sul linguaggio ad essa corrispondente, qui nelle Operette, ore che anche quella suggestione gli si è chiarita come una «vane somiglianza di infinito» (ricordiamoci delle prime pagine della Storia), l'accento poetico fondamentale non potrà più poggiare fortemente su queste espressioni, neppure in quei luoghi in cui più si addensano, come nella Storia, nel Colombo, nel coro del Ruysch, in alcuni passi del Folletto e dell'Elogio degli uccelli. Il vago incanto che emana ancora da quelle parole e da quelle costruzioni, appare ore fermamente inquadrato e frenato in un ritmo nudo e limpido, che è la voce dominante della nuova ispirazione. Si rileggano (fra i tanti confronti che si potrebbero istituire) gli ultimi periodi del Cantico, ripensando al dolce naufragare dell'Infinito e al commosso fantasticare della parse finale della Sera del dì di festa:

E nel modo che di grandissimi regni e imperi umani, e loro meravigliosi moti, che furono famosissimi in altre età, non resta oggi segno né fame alcuna; parimente del mondo intero, e delle infinite vicende e calamità delle cose create, non rimarrà pure un vestigio: ma un silenzio nudo e una quiete altissima empiranno lo spazio immenso.

Mirabile poesia anche questa: ma il motivo profondo non è più l'immediato abbandono al gusto dello spazio e del tempo infinito, quanto una serenità smagata e sovraneamente distaccata, espressa dai ritmi severi in cui si ordinano quelle affascinanti e tremende immaginazioni.

EMILIO BIGI

da Tono e tecnica nelle «Operette morali», in «Belfagor», V, 1950, pp. 408-415

Il senso religioso delle «Operette morali»

Nel *Tristano*, come già era avvenuto nell'*Eleandro*, Leopardi si ripiega sul proprio lavoro e di esso prende coscienza, proponendone una definizione, avanzata una prima volta dall'amico ("Ho letto il vostro libro [...] malinconico, sconsolato, disperato") e ripresa una seconda volta dal personaggio che rappresenta l'autore stesso ("un libro di sogni poetici, d'invenzioni e di capricci malinconici").

Ebbene, in questo tentativo di caratterizzazione del libro si potrebbe vedere individuata, e sia pure in termini vagamente allusivi e non critici, la condizione fondamentale delle *Operette*: da un lato la molteplicità dei suoi toni ("un libro di sogni poetici ecc.") e dall'altro l'accento estremo, assoluto, della sua poesia ("libro...

disperato"). Le *Operette* non sono, invero, un libro di sola e continua poesia (o comunque un libro che soltanto eccezionalmente, a intervalli rarissimi, accoglie accanto alla poesia il diverso dalla poesia); e nemmeno, all'opposto, sono un libro di semplice letteratura o di pura filosofia. Si tratta invece di un libro dove, fra operette di compiuta bellezza poetica (o comunque appena turbate da qualche nota discordante) e operette completamente estranee alla poesia, se ne collocano altre in cui la poesia vive, per così dire, allo stato potenziale oppure in maniera episodica. E sono, quest'ultime, le operette più numerose. Sotto quest'aspetto, ma questo soltanto, e in un senso un po' diverso, le *Operette*, come è stato suggerito, "sembrano più un farsi che un fatto". La poesia non vive in un tempo avvenire, ma nel tempo presente delle *Operette*: e vive con piena intensità di accento. Le *Operette*, anche se riecheggiano motivi di una poesia già episodicamente realizzata nel passato, proseguono sulla linea essenziale della poesia leopardiana, quella rappresentata in maniera altissima e compiuta dall'idillio *L'Infinito* e dalla canzone *Alla sua donna* e che potrebbe definirsi come poesia dell'assoluto. E' una poesia che fa sen-

tire il suo fascino tutte le volte che compare l'uomo assorto davanti a quello che lo trascende, sia lo spazio o il tempo, sia il destino o la morte, il tedio o il dolore, la gioia o l'amore; tutte le volte, ancora, che il poeta si trova ad affermare o negare con persuasione totale. In questi momenti si diffonde sulla pagina come un'aura religiosa, il senso di una religione in cui se Dio è assente, restano intensamente operanti i suoi attributi, l'infinito e l'eterno: e se il contegno di Leopardi si mantiene lontano da qualsiasi certezza e da qualsiasi impegno nei confronti di una positiva religione, esso tuttavia partecipa di quella commozione profonda propria delle grandi esperienze mistiche, assurgendo a un sentimento solenne, in cui frema la coscienza del numinoso, il fascino e l'orrore del mistero tremendo dell'esistenza (e, piú raramente, il rapito incanto di fronte alla sua bellezza). Le Operette, malgrado tutto e anzi proprio nella loro stessa prevalente negatività, restano un libro di inquietante poesia religiosa.

GIOVANNI GETTO

da Poesia e letteratura nelle "Operette morali", in "Lettere Italiane", a. XVII, n. 3, luglio-settembre 1965

La «Ginestra» e la poesia dell'ultimo Leopardi

Quel senso minuto della situazione umana che il Leopardi aveva individuato nelle infinite riprese dello Zibaldone, esaltandolo nelle Operette a poetica "souffrance", a infelicità grande se cosciente, e che poi si era deciso in protesta nuda ed essenziale nel nuovo periodo in A se stesso, si definisce nel volto eroico della Ginestra. Senza che la grandiosità della nuova espressione sia turbata dalla polemica con il secol "superbo e sciocco", con gli uomini "nuovi credenti", perché, ridotto a un muto contrasto con la natura il canto perderebbe il suo carattere di pienezza concreta, si farebbe troppo biblico [...], mentre è proprio il salire della poesia da satira dei nuovi credenti a tragico contrasto con la natura inesorabile e ad appello, è proprio il riferimento ad una storia di civiltà ("mille ottocento ecc.") che dà al canto un valore di animata grandiosità, di sintesi di atteggiamenti scorciati, ma non eliminati. Né la presenza degli "uomini" e del loro tempo porta il brulichio discorsivo della Palinodia o il pittoresco del Sabato o della Quietè cui sembra appena indulgere l'accento, del resto diversamente intonato, del villanello che fugge al sopravvenire della lava.

Solo se si comprende l'atteggiamento romantico del nuovo Leopardi e si risale a quella poetica formatasi con il Pensiero dominante e su cui sono cresciute esperienze inevitabilmente operanti ad un ulteriore spostamento, si riesce a rivedere un giudizio sulla Ginestra e a collocarlo - ciò che più conta - in una storia della poesia leopardiana, correggendo l'unilateralità della critica che sulla Ginestra ha fatto le sue prove più infelici proprio perché in generale partiva da un ritratto frammentario o angusto del poeta e si trovava di fronte ad una poesia maturata più segretamente nel corso dei nuovi canti da esperienze poco chiarite nel loro apparire puntuale.

Dato questo atteggiamento più esplicito ed "evangelico" - non perciò languido, e pascoliano - cosciente e sicuro del proprio valore

(quella personalità virile che nei nuovi canti ha affermato se stessa e negato tenacemente i limiti, la prepotenza del fato, sentendosi tutt'una col suo ideale, aspira a chiarirsi, a mostrarsi agli uomini con una convinzione di sufficienza che può richiamare l'ideale stoico propugnato dal Leopardi nella prefazione alla sua traduzione del Manuale di Epitteto, ma che supera con il suo calore romantico ogni stoicismo freddo e ragionato), e facile dedurre come la poetica eroica ed unitaria di questo periodo abbia qui subito quasi un ulteriore rafforzamento e insieme abbia assunto una larghezza non espositiva, ma accogliente, sempre meno paurosa di apparire prosastica quanto più sviluppava le sue esigenze musicali in senso di costruzione sinfonica.

E si noti che lo stesso confluire nella *Ginestra* dei tentativi polemici più in superficie (*Paralipomeni*, *Palinodia*, *Nuovi Credenti*) e di ricerche schiettamente musicali come nelle due sepolcrali, in cui pure si tenta un discorso lirico che volga in pure misure musicali uno svolgimento di rigore filosofico (ma la eccessiva cura tecnica poteva apparire perfino ornamentale raffinatezza di accompagnamento a un discorso di altra natura), indica da quali complesse esigenze espressive sia nato questo canto in cui troppo spesso si suol notare un cedere della fantasia ancora lampeggiante fra smorti squarci oratorii, o una specie di improvvisazione a lungo respiro della quale sarebbero prova le scarse correzioni: se esse non potessero invece dimostrare la sicurezza di piglio di quest'ultimo Leopardi che pure negli stessi anni sapeva rivedere con tanta acutezza nelle correzioni dello *Starita* i canti precedenti.

La poetica da cui nasce la *Ginestra* risente del bisogno non improvviso di un discorso lirico (si sottolinei la particolarità in questo caso della espressione indivisa) capace di svolgersi sia per immagini, ma interne e non ornamentali, per motivi di musica, ma non per cadenze di canto, per succedersi di posizioni di persuasione sviluppate coerentemente in misure musicali, sinfoniche. E riprende le forme energiche già adoperate fino in *A se stesso* ed *Aspasia* adibendole ad una funzione più larga e più sintetica su quella linea di espressione unitaria che aveva portato il Leopardi più in là (e non diciamo affatto più in alto) dei miti dolenti ed armonici, delle conclusioni divinamente oleografiche degli idilli. Certo con pericolo di prosa che si realizza però solo sporadicamente come momento di debolezza lirica, come residuo di posizioni forti non interamente consumate poeticamente, allo stesso modo che negli idilli vi era un pericolo di canto arcadico, di succedaneo sentimentale di intensa liricità non pienamente concretata. Non contando che nel pericolo prosastico della

Ginestra rientra oltre il residuo di aridità illuministica che pure è indispensabile alla luce fosca del canton la suggestione del motivo machiavellico-alfieriano già notato nella Palinodia e qui presente, fuori della luminosa eleganza foscoliana, nella sua durezza scabra di filosofia della forza, nella sua approssimativa soluzione alfieriana.

Ricchezza dunque di motivi vitali in una poetica che aspira ad una espressione che in termini romantici si potrebbe dire più che poetica (cioè al di là della linea tassesca-arcadica) per quanto da certi conati romantici teorizzati specialmente fra i germanici il Leopardi fosse immunizzato comunque dalla sua cultura letteraria e dal suo lucido illuminismo. E questa educazione letteraria e questo razionalismo si rivelano ancora nel disprezzo di ogni approssimazione, di ogni non finito, mentre soggiacciono ad una volontà di tensione che provoca mosse lunghe, rivoluzionarie e porta un tono di recisa perentorietà in ogni espressione che non viene lasciata cadere più nel proprio alone di canto, ma è chiamata a farsi centro di musica, promotrice di un ritmo risoluto. E dunque assai discutibile la distinzione di momenti di nostalgia, di abbandono (che sarebbero quelli più lirici perché più idillici) da momenti più combattivi in una dubbia antologia, perché l'accento dominante è unico, e quasi con insistenza maniaca questa poetica tende ad un centro costante nell'identificazione della ginestra con l'uomo degno e con il poeta, del motivo evangelico con il saldo ed eroico motivo personale (ed anche natura e Vesuvio direttamente uniti sì che non assistiamo mai ad esposizione o predica) sì da creare un unico riferimento lirico così personale e concreto da escludere retorica e didascalismo, descrittivismo ed estasi idillica. Solo contenutisticamente si potrebbero distinguere motivi estranei e non toni che variano ed arricchiscono dall'interno un'unica linea poetica.

Per spiegarci praticamente, indicherei la strofa quarta in cui il poeta passa dalla contemplazione del firmamento (posizione apparentemente idillica) alla constatazione della miseria dell'uomo e della sua stolta superbia (motivo apparentemente discorsivo): ebbene un esame spregiudicato e «storico» porta alla conclusione che c'è un unico tono concretato in due slanci ampi, crescenti con lo stesso ritmo e pervasi dalla stessa tensione non dimostrativa, non contemplativa, ma affermativa ed evangelica.

Nella prima parte che potrebbe far ripensare al Canto notturno siamo invece ben lontani da quel fare meravigliato e nostalgico e il paragone ci assicura meglio della ferma assoluta fermezza di una posizione di poesia forte, a suo modo «petrosa»: non il pastore con le sue domande eleganti e blande di forse e chissà, ma un uomo che si addentra

nella contemplazione con sicuro impegno, che chiama risoluto «superbe fole» quelle che furono dolci illusioni, che non sfugge il vero, ma se ne fa apostolo. Come nella seconda parte ritornano crescendo le stesse mosse, lo stesso disprezzo di un'armonia conclusa, la stessa funzione musicale dei singoli membri sintattici.

Nella prima parte, nel tono scuro e scabro che è tipico della Ginestra e che qui diviene altissimo per coerenza suggestiva («la mesta landa», il «flutto indurato» che pare il simbolo di questa forza gigantesca e contenuta) la sintassi pare travolta dalia sinfonia che presenta piani e misure superiori al discorso poetico tradizionale e si impegna in un procedere lungo, appoggiato su parole più forti e ripetute («punto»), in un passo non frettoloso e concitato, ma risoluto come certo sprofondare estatico ed eroico del Paradiso dantesco. E nella seconda parte lo stesso ampliarsi e prolungarsi, lo stesso sboccare in una interrogazione, lo stesso adibire parole ad una funzione di rafforzamento musicale per procedimento di «persuasione», di insistenza. Sì che non si può parlare di legami e zeppe prosastiche in funzione di immagini sensuose, ma di unico ritmo, di un tono coerentemente duro e potente cui immagini, parole, movimenti servono, inutilmente esaminabili fuori di tale loro vita. Un esame, un commento puntuale che qui non è possibile mostrerebbe come questa strofa sia l'espressione più rivoluzionaria del romanticismo italiano e che nella poesia della Ginestra ha trovato realtà superiore l'aspirazione leopardiana ad una poesia unitaria, han trovato vita le prove delle Sepolerali senza cui ancora più sconcertanti apparirebbero queste strofe allungate e potenti.

Appare così molto dubbia la proposta assai diffusa nella critica di una giustapposizione di motivi fra i quali quello idillico porterebbe unicamente una luce poetica con atteggiamenti che andrebbero dalla vicinanza al Canto notturno a quella ancora più «idillica» ai quadretti del Sabato o della Quietè o comunque di descrizione paesistica in una tinta tenera e vaga, nostalgica e peregrina. Alla quale vicinanza potrebbero al massimo autorizzarci non tanto i movimenti, quanto certe espressioni e certe luci più tenui, e fra l'altro letterarie (di origine petrarchesca), che si individuano entro un contesto severo e vicino a più precise testimonianze di coerenza al nucleo ispirativo centrale, nella strofa sesta. Il «villanello intento», «l'usato / Suo nido e il picciol campo», «l'ostel villereccio» ecc. portano indubbiamente l'eco di un'altra poetica e quasi la prova di un indulgere pericoloso a modelli letterari propri ed altrui (una certa somiglianza alla posizione del «vecchierel bianco, infermo» nel Canto notturno). E veramente queste espressioni non mi sembrano degne di una particolare attenzione se non

come deviazione puntuale da un tono che si afferma potentissimo all'inizio scandito e sprezzante di pericoli prosastici, nel rilievo dei vv. 266-268 in cui la concitazione della strofa non si placa, ma si «indura» come il flutto lavico che grandeggia in questa grande scena poetica proprio mediante quelle parole decise e vigorose che appaiono prosastiche ai fautori dell'idillio:

preda al flutto rovente,
che crepitando giunge, e inesorato
durabilmente sovra quei si spiega;

nelle tinte scure, meno familiari che predominano in tutto il canto con una potenza di immagini che ci sembra nuovissima nella nostra poesia:

nutre la morta zolla e incenerita,

Ed è su questo tono con un eccesso perfino di romanticismo «sepolcrale», che si apre nella stessa strofa la poesia dell'«estinta Pompei». Quanto lontani dal mondo idillico, dalle sue immagini, dalle sue cadenze, in una poesia che scava un paesaggio come questo di Pompei o quello della campagna delle ginestre in cui entità poetiche di una allucinante oggettività creano suggestioni di musica spietata e possente, lontanissima da quell'intonazione di musica-immagine di origine tassesca-arcaidica da cui l'idillio leopardiano, anche nella sua massima forza di canto purissimo, trae le sue origini letterarie:

Questi campi cosparsi
di ceneri infeconde, e ricoperti
dell'impietrata lava,
che sotto i passi al peregrin risona;
dove s'annida e si contorce al sole
la serpe, e dove al noto
cavernoso covil torna il coniglio...

C'è semmai l'eco di isolati tentativi preromantici («rosseggiava la felce inaridita» nell'Ossian cesarottiano), preziosi indici di una poetica della suggestione per isolata ed assoluta evidenza, per presentazione fulminea, dal profondo, di entità che non si sciolgono in alone musicale, ma resistono in una presenza poetica di enorme efficacia nella sua nudità nel suo vivere perentorio.

Non si pensi che un lettore di Montale riveda Leopardi attraverso la poetica di Occasioni, ma anche un simile accenno, se limitato ragionevolmente, può servire a individuare l'ultima precisazione di questo nuovo Leopardi così lontano dalla ricerca del vago dell'indefinito. Il paesaggio potente e arido della Ginestra non è adattamento al tema, l'ornamentazione di un contenuto (come ad esempio la nota pagina bettinelliana sul Vesuvio), ma già sul presentimento di certi toni più profondi dei Paralipomeni, delle Sepolcrali, è la più evidente manifestazione di una poetica che non vuole armoniche conclusioni e tende al rilievo di una musica articolata, robusta, rafforzata e precisata da energiche sottolineature, da mosse battute e insistenti. Questa poetica del presente che si impone, dell'«hic et nunc» del questo

(Qui su l'arida schiena...)

non convulso e allargato in un respiro più grandioso rispetto agli altri canti di questo periodo, colloca questo paesaggio così suggestivo (e i versi sopra citati con quell'accordo di sole ardente, lava impietrata, echi paurosi, il contorcersi lugubre della serpe e la timida fuga del coniglio, ne sono l'esempio più alto proprio perché non scendono in colore e le parole vivono in un feroce rilievo di immagine e di scatto) non in un momento particolare, ma in una linea generale di costruzione coerente di cui può mostrare in forma più evidente la totale destinazione poetica, quasi riprova più sensuosa di una poesia che rivela la stessa forza, lo stesso procedere per impeti interni in forme sprezzanti dei pericoli della prosa. Lo scatto che anima il meraviglioso

dove s'annida e si contorce al sole la serpe

è lo stesso che tende la furia virile e solenne della ripresa del v. 63

Non io
con tal vergogna scenderò sotterra

o l'ardita affermazione del v. 80

Per questo il tergoviigliaccamente rivolgesti al lume

dove il «vigliaccamente», così prosastico e comune che giustamente il Russo può annotare «di cotesto avverbio non conosco esempio alcuno nella poesia antica», può rappresentarci l'«outrance» della nuova

poetica che adibisce alla sua chiara sinfonia i mezzi più adatti, senza pregiudizi, e soprattutto proprio le parole che, liberate da una certa nozione di linguaggio eletto, possono servire al tono scuro e scabro, alla solennità decisa del canto che bruciano ogni esitazione di «buon gusto». Per questo invece gli avverbi, le congiunzioni, i gerundi ricorrono tanto frequenti nella Ginestra apportando il loro peso di energia, di colore tutto interno, di funzione musicale senza riferimenti comunemente immaginosi, di possibilità di slancio, di stacco e di prolungamenti secondo la struttura articolata e complessa di queste strofe che hanno dilatato la perentorietà breve di A se stesso - in una larga tensione sinfonica e si sostengono nelle loro campate alte e muscolose su questi sostegni nodosi ed energici.

Anche l'uso delle rime può illuminare la natura di una poetica che costituisce il più deciso abbandono di strutture convenzionali per l'interna legge di aderenza agli impeti della personalità: quando ci si ricordi su quale piano di responsabilità ci si muove, lontani da ogni sospetto di romanticismo zingaresco! Le rime che ricorrono alla fine delle strofe dove la loro presenza convalida e serra la separazione dei momenti musicali, sono adoperate nella maniera più rivoluzionaria: ora lontanissime fra loro come richiamo in movimenti più lunghi (v. ad es. vv. 73-78, 75-83), ora raggruppate a tre o quattro, insistenti e addirittura portate da parole uguali a battere un ritmo quasi con ossessione (vedi vv. 40 e sgg. e specialmente 170 e sgg.). Tutto vive in questo rilievo di sinfonia eroica, cupa, solenne in cui ogni momento più debole si assimila almeno ad una sostenuta energia, è sottomesso ad un'unica funzione di tono in cui quelli che sono sembrati motivi diversi ed autonomi trovano la loro giustificazione superiore, la loro vita funzionale: come ad esempio quei termini di paragone (vv. 137-144 e 202-212) che senono soprattutto, in quanto poesia, a preparare lo slancio ulteriore, ad accennare la linea che viene poi svolta potentemente nella parte principale che utilizza la spinta del primo movimento musicalmente omogeneo: come chiaramente avviene per l'eruzione del Vesuvio nella strofa quinta.

WALTER BINNI

da *La nuova poetica leopardiana* Firenze, Sansoni, 1962, pp. 172-175

L'ultimo Leopardi

Uno dei caratteri dell'estrema lirica leopardiana può considerarsi la rielaborazione in poesia, per così dire riassuntiva, dei temi fondamentali del pensiero. Si direbbe che il Leopardi, sentendosi ormai non lontano dalla fine, si preoccupi di lasciarci una "sistemazione" poetica del suo pensiero-sentimento, analoga a quella attuata nella prosa delle Operette. Tipico esempio di questa tendenza riassuntiva è la Ginestra. Ma poco prima, in *Sopra un bassorilievo*, il Leopardi aveva affrontato con decisione esaustiva il tema del suo desiderio-ripudio della morte, che aveva già 'sistemato' nelle Operette [...] In una nota dello Zibaldone (II, p. 1054) che risale al novembre 1826, il Leopardi aveva scritto: "Bellissima è l'osservazione di Ierocle nel libro de *Amore fraterno*... che essendo la vita umana come una continua guerra, nella quale siamo combattuti dalle cose di fuori (dalla natura e dalla fortuna), i fratelli, i genitori, i parenti ci son dati come alleati e ausiliari". Nota di cui non è arduo scorgere la vicinanza coi famosi versi della Ginestra, nei quali ancora una volta è esaltato il titanico coraggio di contemplare il destino nella sua nudità, di affermarne l'essenza necessariamente nemica:

Nobil natura è quella
che a sollevar s'ardisce
gli occhi mortali incontra
al comun fato...

con quel che segue; ma il titano non trae da questo coraggio solo l'inebriante coscienza della propria superiorità; ma anche, e prevale, la persuasione della necessità dell'amore. Solo la natura è colpevole:

e incontro a questa

congiunta esser pensando,
siccome è il vero, ed ordinata in pria
l'umana compagnia,
tutti fra sé confederati estima
gli uomini, e tutti abbraccia
con vero amor, porgendo
valida e pronta ed aspettando aita
negli alterni perigli e nelle angosce
della guerra comune.

Versi in cui il Leopardi, riecheggiando, com'è noto, sue precedenti meditazioni (cfr. tra l'altro, Zib., 2 gennaio 1829, I, p. 1239) eleva a legge generale, filosofica, il suo bisogno intimo di umana solidarietà; ma forse non è caso che l'astratta nozione di 'società', alla quale il pensatore indubbiamente qui si riferisce, si tramuti sotto la penna del poeta in qualcosa di più intimo e vicino, che impegna gli affetti e non il semplice ragionamento; diventi 'compagnia', la parola che gli è tanto cara. Non per vincere, ma per soffrire meno, dobbiamo porgerci ed aspettare aiuto.

Come dolore è rinunziare, morendo, all'amante compagnia, così non ci è lecito privar gli altri della compagnia nostra. Se in una soggiunta del 1832 alle Operette, nel Dialogo di Tristano e di un amico, il Leopardi suggella il gran libro con la parola 'morte' ("Invidio i morti, e solamente con loro mi cambierei"), anche lì si tratterà solo d'un desiderio; l'operetta confermerà implicitamente la conclusione del precedente Dialogo di Plotino e di Porfirio: l'uomo per svootato che egli sia e si senta, non ha il diritto di uccidersi. E non già per ragioni filosofiche, le quali anzi porterebbero, validissime, all'opposta conclusione; ma proprio in nome d'una solidarietà di affetti. "Così è veramente, Porfirio mio", ammette Plotino; ma aggiunge: "Ma con tutto questo, lascia ch'io ti consigli, ed anche sopporta che ti preghi, di porgere orecchie... piuttosto alla natura che alla ragione". Da un lato, è da mostro, non da uomo non sentir dolore per la separazione: "E perché anco non vorremo noi avere alcuna considerazione degli amici; dei congiunti di sangue; dei figlinoli; dei fratelli, dei genitori, della moglie; delle persone familiari e domestiche, colle quali siamo usati di vivere da gran tempo; che, morendo, bisogna lasciare per sempre...". Ciò che diventerà l'"usata compagnia" del Pastore errante; ciò che farà, nella Ginestra, diventare 'compagnia' la società. Dall'altro lato, "non far niuna stima di addolorare colla uccisione propria gli amici e i domestici; è di non curante d'altrui, e di

troppo curante di se medesimo. E in vero, colui che si uccide da se stesso, non ha cura né pensiero alcuno degli altri; non cerca se non la utilità propria...”. Il teorizzare dell’amor sui rinnega, allo stringer dei conti, la sua dottrina. Il dialogo si conclude con parole delle più “leopardiane” che il poeta abbia scritto:

“...Attendiamo a tenerci compagnia l’un l’altro; e andiamoci incoraggiando, e dando mano e soccorso scambievolmente; per compiere nel miglior modo questa fatica della vita. La quale senza alcun fallo sarà breve. E quando la morte verrà, allora non ci dorremo: e anche in quell’ultimo tempo gli amici e i compagni ci conforteranno; e ci rallegrerà il pensiero che, poi che saremo spenti, essi molte volte ci ricorderanno, e ci ameranno ancora”. Solo lo stringersi insieme con coloro che l’affetto ci ha posto accanto allevierà la fatica di vivere; solo il pensiero di vivere ancora in essi, in loro compagnia, può rendere meno doloroso lo staccarsi dalla triste ma cara vita.

UMBERTO BOSCO

da *Titanismo e pietà* in Giacomo Leopardi Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 61-62; 64-66

Il problema della politica nell'ultimo Leopardi

1. Sappiamo come e perché Leopardi, tra il 1824 e il 1826, fermamente respingesse le reiterate proposte di collaborazione all'«Antologia», pure, è in quel periodo che Leopardi trovò modo di uscire pressoché definitivamente da Recanati, e non per aver ottenuto sovvenzioni familiari o benefizi pontifici, ma proprio per essersi risolto a sfruttare una delle sue più cospicue competenze professionali. Il noto contratto con lo Stella per un'edizione ciceroniana consentiva infatti all'erudito nobile recanatese di andare ad inserirsi direttamente, benché in condizioni di grande precarietà, nel numero degli intellettuali italiani che «vivono con la penna»: dunque il passaporto per Bologna (e poi per Milano e per la Toscana), anche se di fatto risultava intestato al giovane contino, idealmente competeva al filologo e letterato. In questa vicenda va riconosciuta un'ineccepibile coerenza politico-culturale: nella misura in cui l'invito di Vieuksseux si configurava come offerta eminentemente politica, organica ad un disegno di uso sociale-progressivo della cultura, diventava inevitabile il rifiuto da parte di chi già nel lontano 1818 aveva imperniato il proprio antiromanticismo sulla più netta contrapposizione fra letteratura e storia e sul primato della letteratura rispetto alla politica. Ma anche l'accettata collaborazione con Antonio Fortunato Stella pare pienamente conseguente, e non per la sola ragione negativa che l'editore milanese era portatore d'una proposta più asettica e scevra di complicazioni ideologiche, priva dei risvolti che conferivano spessore a quella di Vieuksseux e comunque tale da non suscitare in Leopardi preoccupazioni d'ordine politico. Le splendide lettere che preparano l'accordo con lo Stella, ove Leopardi illustra i criteri per un'edizione scientifica degli autori classici nella quale il riguardo per il rigore della ricostruzione e dell'illustrazione del testo prevalga sulle cure per l'esteriorità della stampa, ci inducono a riflettere intorno alle connotazioni ide-

ologiche di questa passione filologica. Abbiamo già visto, d'altronde, il significato complesso che proprio in questo periodo Leopardi attribuiva al lavoro di volgarizzamento e alla preziosa rarità del libro classico.

L'idoleggiare la letteratura classica contro quella attuale non restava una preferenza astratta, ma si concretizzava anche nel possesso degli strumenti della filologia più agguerrita, soli capaci di far rivivere e di diffondere non commercialmente i greci e i latini coi loro valori.

L'attitudine a farsi editore di classici si intrecciava con la determinazione ad essere scrittore a propria volta classico: così come il no a Vieuzeux affonda le proprie radici nel lontano antiromanticismo del Discorso di un italiano (e nello scetticismo politico di Aretofilo Metanoeto), il sì allo Stella, a ben guardare, risale al classicismo e al significato particolare che esso aveva assunto nel Discorso medesimo. In altri termini, approntare l'edizione di classici (ovvero scrivere poesie e prose classiche) non rappresentava tanto un modo di praticare la professionalità aggirando ed evitando il livello della politica, quanto piuttosto la realizzazione, attraverso tale pratica, di una politica culturale diversa. Sarebbe profondamente riduttivo, rispetto alla complessità dell'ideologia leopardiana, interpretare come un mero fatto di sollecitata competenza tecnica l'impegno e la vis delle sopra ricordate lettere filologiche allo Stella; altrettanto superficiale sarebbe leggere la professione di ignoranza nella «filosofia sociale» esibita al Vieuzeux quale semplice fastidio per il mestiere di letterato-giornalista: in entrambi i casi, anche se più visibilmente nel secondo, emergono connotati decisivi e fra loro complementari dell'idea leopardiana di letteratura.

Bisogna peraltro tener presente che ora non abbiamo più il Leopardi convinto di poter recuperare una felicità primigenia ricomponendo le contraddizioni della storia nel mito della natura benefica e delle sue illusioni: l'antica prospettiva pare essersi rovesciata nel programma d'indagare l'«acerbo vero», i «ciechi destini [...] delle mortali e dell'eterne cose» (Al conte Carlo Pepoli).

Quando informa Giordani che ormai egli «non cerca altro più fuorché il vero, che ha già tanto odiato e detestato» (notizia epistolare privata in tutto analoga ai pubblici propositi epistolari in versi manifestati nell'indirizzo al Pepoli), Leopardi sembra in effetti rivalutare da disvalore a valore quel vero di ragione in precedenza deprecato come origine d'ogni male. Ma si badi: il «vero» che nel 1825 viene recuperato come oggetto di studio ha ben poco a che vedere col «vero» esorcizzato negli anni precedenti. La ragione era stata il soggetto ed il vero era stato la vicenda della storia: e quest'ultima, proprio in quanto storia dell'incivilimento (antinaturale e massificante), aveva costitui-

to l'obiettivo polemico effettivo.

Adesso il vero, sempre nella citata lettera al Giordani (ma gli esempi sono notoriamente innumerevoli), diventa il riconoscimento dell'infelicità dell'uomo in natura, della dolorosa condizione dell'«uomo in sé»: «Mi compiaccio di sempre meglio scoprire e toccar con mano la miseria degli uomini e delle cose, e d'inorridire freddamente, speculando questo arcano infelice e terribile della vita dell'universo». L'ideologia, vorrei dire la filosofia, della 'natura felice' è davvero rovesciata in ideologia della 'natura matrigna': ma il vero negativo della storia non si è affatto mutato in un vero positivo da perseguire; si è al contrario dilatato a vero negativo della natura.

E la storia, per parte sua, è rimasta ulteriormente schiacciata da questo nuovo contesto di negatività: nemmeno più soggetto d'un'infelicità in progressum, ora essa viene ridotta a mero oggetto passivo di un'inevitabile infelicità gratis data. Da dannosa, insomma, ad impotente: ma senza apprezzabili variazioni per quella che è la sua scienza specifica, per la politica, la quale vede se mai accentuata la propria condizione di subalternità rispetto alla cultura. In compenso, com'è ovvio, esce rafforzato il primato della letteratura: perché la filosofia, un tempo esorcizzata come pertinente alla sfera inferiore del vero-storia, ora viene recuperata per conoscere ed organizzare la sfera privilegiata del vero-natura, dei disvalori comunque assoluti.

Classicità, dunque, della letteratura (che, come si vede, non veniva in alcun modo revocata in dubbio e neppur scalfita) sposata alla filosofia, al sopravvenuto dovere di professare il vero; onde l'unica battuta sincera dell'insincerissima lettera al Bunsen risulta essere quella che definiva esattamente la forma programmatica del lavoro intellettuale leopardiano: «io ne' miei studi non ho, già da gran tempo, altra mira, che quella di congiungere colla bella e classica letteratura, la vera e sana filosofia». Si trattava poi, appunto, di specificare il senso dell'esser «vera e sana», di stabilire quali ne fossero i contenuti qualificanti.

Un tempo il «vero», fondamento della società moderna, era stato per Leopardi causa di infelicità, ora esso si identifica con l'infelicità: quella che muta non è dunque la prospettiva sociale del rapporto fra scrittore e politica, bensì quella esistenziale-filosofica del rapporto fra scrittore e condizione ontologica dell'uomo. La conflittualità nei confronti di Vieuzeux si articola e si precisa a contatto coi fatti, ma resta sostanzialmente quella a suo tempo teorizzata verso i romantici; muta invece in modo radicale il significato d'una classicità non più destinata a celebrare positivamente la natura, ma impegnata a celebrarla negativamente, a disvelarne e a divulgarne «l'arcano infelice e terribile».

In certo senso la letteratura, da mezzo per recuperare una condizione di felicità, diventa (intrecciata con l'ormai inseparabile «vero») la felicità possibile: risulta sintomatica, a questo proposito, l'insistenza tenace sulla letteratura dilettevole, anzi unica ed ineguagliabile fonte di relativo piacere per l'uomo. Il fastidio, direi addirittura l'esasperazione, per la gran voga della cultura e della letteratura utili (e in quanto tali mistificanti, perché subalterne alla falsa utilità della politica) e la richiesta di letteratura amena (vale a dire non finalizzata ad altrui obiettivi storici e tutta giustificata in se medesima) si spiegano così: e ricordo solo, fra i tanti, gli esempi dell'apologia del bello e della letteratura nella missiva a Giordani contro la statistica e le scienze politiche (24 luglio 1828) o nell'altra lettera a Melchiorre Missirini del 9 settembre dello stesso anno, ovvero ancora il pensiero zibaldoniano del 6 marzo 1829 («Per un Discorso sopra lo stato attuale della letteratura ec. Togliere dagli studi, togliere dal mondo civile la letteratura amena, è come toglier dall'anno la primavera, dalla vita la gioventù»), nonché il sintomatico progetto del 1832 d'un giornale inutile e flâneur. Perfino dalla sorella Paolina il Leopardi faceva comunicare a Vieusseux (25 settembre '29) l'urgenza che nell'«Antologia» aumentasse la frequenza «di articoli di Letteratura». D'altronde non è un caso che nell'ultima strofa dell'epistola al Pepoli egli si preoccupasse di collegare al diletto anche il «vero», l'investigazione del quale andava sempre più decisamente associandosi alla pratica della letteratura: «[...] conosciuto, ancor che tristo, / Ha suoi diletti il vero [...]».

Per il Leopardi del cosiddetto pessimismo storico le masse rappresentavano il detestabile soggetto sociale della degenerazione dallo stato di natura; ora tendono sempre più a rappresentare l'oggetto inerte di esperimenti politici in tanto fatui in quanto ciecamente ottimistici:

Sapete ch'io abbomino la politica, perché credo, anzi vedo che gl'individui sono infelici sotto ogni forma di governo, colpa della natura che ha fatti gli uomini all'infelicità; e rido della felicità delle masse, perché il mio piccolo cervello non concepisce una massa felice, composta d'individui non felici.

Che le conseguenze politiche della sua «filosofia nera e disperata» (come la definiva nella medesima lettera a Fanny) non potessero risultare diverse stava nella logica stessa di tale filosofia: e stava nella logica, soprattutto, del suo sempre più accentuato isolamento sociale. Ciò non contraddice al fatto che proprio allora Leopardi uscisse da Recanati e cominciasse a stringere la rete dei suoi rapporti bolognesi

e fiorentini: per comprendere con quale concezione del proprio lavoro si disponesse a collaborare collo Stella, rammentiamo ancora una volta l'opposizione tra libro classico e libro per le masse, fra gusto aristocratico per i volgarizzamenti, per lo stile e gusto delle masse. E ricordiamo anche la ribadita rassegnazione alla prevedibile sfortuna storica del proprio «vero» (per esempio nei versi al Pepoli: «[...] E se del vero / Ragionando talor, fieno alle genti / O mal grati i miei detti o non intesi, / Non mi dorrò, che già del tutto il vago / Desio di gloria antico in me fia spento»), sfortuna d'altronde complementare all'agonismo esercitato contro «il mondo», che caratterizzerà la stessa imminente ripresa poetica del Risorgimento: una combattiva disarmonia, si badi bene, concernente in particolare la sorte meschina riservata nell'epoca moderna ai «degni studi» (Leopardi infatti sa «Che ignora il tristo secolo / G'ingegni e le virtùdi; / Che manca ai degni studi / L'ignuda gloria ancor»). Trae origine di qui quella specie di programmatico solipsismo professionale, che poi, nel 1828, suggerirà «Colloqui (sopra il secolo 19•, la vita, ecc.) con me stesso, poiché gli altri sono di diverso pensare», oppure addirittura un «Dialogo tra un letterato italiano del 19• secolo e la sua penna», vera epigrafe dell'isolamento leopardiano.

Questa trasparente vocazione alla minoritarità ideologica e all'agonismo poetico conferma quanto lucida e consapevole sia la lettera al De Sinner, nella quale, anni dopo, rivendica il titanismo di Bruto come mai più contraddetta espressione esistenziale (envers la destinée) del proprio courage contrapposto alla lâcheté des hommes; ma soprattutto ci fa comprendere che, se in termini « filosofici » le masse si sono tramutate da soggetto in oggetto di infelicità, in termini sociali la divaricazione scrittore/masse è rimasta sostanzialmente invariata. In termini politici, poi, le masse stesse continuano a costituire il cardine d'una società sbagliata («tristo secolo»), il cui primo errore risiede nello stravolgimento della cultura (dei «degni studi») e nell'emarginazione dei suoi sacerdoti, degli «ingegni» e delle «virtùdi». Tutto viene « filosoficamente » spiegato con l'ideologia dell'assoluto male di natura, onde di necessità deriva ogni infelicità specifica, ogni singola distorsione storica: «So che natura è sorda, / Che miserar non sa. // Che non del ben sollecita / Fu, ma dell'esser solo: / Purché ci serbi al duolo, / Or d'altro a lei non cal», pure, alla fine, affiora la più circostanziata determinazione del contrasto fra anima «alta, gentile e pura» (il poeta portatore di valori) e «La sorte, la natura, / Il mondo e la beltà» (l'ostile intreccio di fato e storia), precariamente risolto nel privilegiato agonismo lirico-esistenziale riservato al

poeta: «Da te, mio cor, quest'ultimo / Spirto, e l'ardor natio, / Ogni conforto mio / Solo da te mi vien», «Ma se tu vivi, o misero, / Se non concedi al fato, / non chiamerò spietato / Chi lo spirar mi dà». Resta, ineludibile anche se schermata da pessimismo 'filosofico' («L'infesta verità») e da pessimismo 'sociale' («So che pietà fra gli uomini / Il misero non trova; / Che lui, fuggendo, a prova / Schernisce ogni mortal»), la contraddizione fondamentale, la refrattarietà tra poeta e storia: «E d'un celeste foco / Disprezzo è la mercè». [...] La spinta alla conflittualità politica deriva da uno sbaglio conoscitivo, anzi da una vera e propria mancanza di conoscenza: questo per Leopardi resterà un punto fermo. La politica porta a divisione e scontro fra le vittime del nemico comune, della natura: l'infelicità non deriva affatto dalle forme storiche di governo e dunque è inutile, rispetto al problema del piacere, l'esercizio della politica. Ma, come è noto, quello del piacere è il problema: con la conseguenza, ancora una volta, di ribadire il primato della natura e di escludere il valore della storia. Il citato pensiero del 1824 si chiude con l'alternativa tassativa e scettica fra inutilità o malvagità del governare: ma questa diventerà una costante e mai contraddetta constatazione storica (la pravità del mondo, il dilemma tra fatuità dei topi ed iniquità dei granchi), non davvero un principio teorizzato. Quel che invece Leopardi tende ad approfondire e a sviluppare teoricamente è il tema dell'antifilosoficità della dialettica politica. E' famoso il pensiero antimisantropico del 2 gennaio 1829:

La mia filosofia fa rea d'ogni cosa la natura, e disculpando gli uomini totalmente, rivolge l'odio, o se non altro il lamento, a principio più alto, all'origine vera de' mali de' viventi ecc. ecc. [...] La mia filosofia [...] di sua natura esclude la misantropia, di sua natura tende a sanare, a spegnere quel mal umore quell'odio, non sistematico, ma pur vero odio, che tanti e tanti, i quali non sono filosofi, e non vorrebbero esser chiamati né creduti misantropi, portano però cordialmente a' loro simili.

Risulta palese che qui Leopardi cerca di fondare una fraternità filosofica fra gli uomini, una sorta di democrazia del dolore; peraltro, nella misura in cui rinvia ogni contraddizione al metafisico principio di natura, non solo esclude la pertinenza della dialettica sociale e politica, ma ne fa addirittura la conseguenza nella prassi d'un errore o vuoto conoscitivo: non questa o quella politica coi rispettivi artefici, bensì la politica in sé coi suoi a filosofici addetti. Se di tutto è rea la natura e l'uomo è incolpevole, se la causa d'ogni male storico risiede

in «principio più alto», se tale principio si rivela immodificabile in quanto coincidente con la logica stessa della materia e delle sue leggi: date queste premesse, il motivo ispiratore della civilizzazione, della politica, in una parola dell'agire storico dell'uomo, non dovrebbe identificarsi (a prescindere da ogni distinzione di classe o ideologica) che col bisogno d'una lotta («odio» o «lamento») generalizzata contro il comune ed extrastorico nemico.

A suo tempo Leopardi aveva invocato un'ultrafilosofia che potesse per proprio oggetto e fine il recupero del positivo valore-natura; ora siamo, per usare termini analoghi, al progetto d'una specie di ultrapolitica finalizzata all'esorcizzazione del negativo disvalore-natura. E' l'anticipazione del futuro appello alla «social catena» lanciato nella Ginestra. Fraternità, dunque, come richiesta prima e irrinunciabile: e certo, da questo punto di vista, la filosofia leopardiana non offre appigli per accuse di misantropia. Ma si tratta, a ben guardare, di una fraternità fondata filosoficamente, slegata da qualsiasi base d'uguaglianza materiale, politica o culturale, cementata da un segno tutto negativo quale è quello della comune infelicità:

fraternità, insomma, non di determinati uomini contro un determinato potere storico (che per Leopardi è sempre mero accidente della totalizzante logica del «principio più alto»), bensì di tutti gli uomini in quanto tali contro la metafisica tirannia del «brutto poter, che, ascoso, a comun danno impera».

Leopardi non si limita a cercar di stornare dal proprio sistema prevedibili accuse di misantropia, elaborando quest'ipotesi di solidarietà e di mutua difesa dalle insidie della natura; altrettanto si preoccupa di neutralizzare in anticipo ancor più prevedibili imputazioni di nullismo politico, di perdente rassegnazione all'inattività storica. Il recupero dell'azione come fatto positivo non poteva verificarsi a livello della dialettica storica, respinta perché ininfluenza sul rapporto uomo-natura, né poteva venir attuato entro l'ambito del sodalizio antinaturale, quando si rifletta allo spessore tutto ' filosofico ' di tale sodalizio e alle sue caratteristiche eminentemente difensive. Dall'analisi dell'individuo Leopardi aveva derivato la teoria dell'impossibilità del piacere e la dimensione universale dell'infelicità: nella medesima analisi sensuale-individuale (bisogno di occupazione, di movimento, di intensità vitale) egli trova ragioni di coerenza fra la propria filosofia ed il ritmo del mondo moderno. Ragioni non già politiche, s'intende, ma strenuamente edonistiche:

Il mio sistema, invece di esser contrario all'attività, allo spirito di

energia che ora domina una gran parte di Europa, agli sforzi diretti a far progredire la civilizzazione in modo da render le nazioni e gli uomini sempre più attivi e più occupati, gli è anzi direttamente e fundamentalmente favorevole (quanto al principio, dico, di attività e quanto alla civilizzazione considerara come aumentatrice di occupazione, di movimento, di vita reale, di azione e somministratrice dei mezzi analoghi), non ostante e nel tempo stesso che esso sistema considera lo stato selvaggio, l'animo il meno sviluppato, il meno sensibile, il meno attivo, come la miglior condizione possibile per la felicità umana (Zib., 13 luglio 1826).

La precisazione in parentesi è rivelatrice: il movimento della civiltà visto nell'ottica della teoria del piacere. Adesione al movimento della civiltà, dunque, ma solo per motivazioni edonistico-individuali, non politico-generalì. E' ben vero che nel frammento di Lettera a un giovane del ventesimo secolo v'è un cenno «al gran corpo della civilizzazione, alla grande alleanza degli esseri intelligenti contro alla natura, e contro alle cose non intelligenti» (Zib., 13 aprile 1827), dove il discorso pare prendere una piega diversa: ma in realtà qui vengono appunto a coincidere antimisanthropismo e vitalismo, richiesta di fraternità e bisogno di azione, saldati in quel processo di acquisizione del vero, che per Leopardi si identifica con il concetto stesso di civilizzazione. Indagare e svelare, nella tradizione rinascimental-illuministica del «risorto pensiero», la vera essenza del mondo e la condizione in esso dell'uomo; combattere, di conseguenza, ogni forma filosofica che, ottimisticamente e spiritualisticamente, occulti le verità razionali, contribuendo a rendere gli uomini tanto più indifesi e subaltemi quanto più inconsapevoli ed illusi di fronte alla realtà di natura: onde la nota battaglia, ormai così bene descritta e valorizzata dalla critica, che Leopardi conduce contro le filosofie spiritualistiche o idealistiche e contro il loro teologismo ' positivo ' (troveremo nel Pensiero dominante l'esemplare manifesto lirico di questo impegno polemico:

Sempre i codardi, e l'palme
Ingenerose, abbiette
Ebbi in dispregio. Or punge ogni atto indegno
Subito i sensi miei;
Move l'alma ogni esempio
Dell'umana viltà subito a sdegno.
Di questa età superba,

Che di vote speranze si nutrica
Vaga di ciance, e di virtù nemica;
Stolta, che l'util chiede,
E inutile la vita
Quindi più sempre divenir non vede;
Maggior mi sento. A scherno
Ho gli umani giudizi; e il vario volgo
A' bei pensieri infesto,
E degno tuo disprezzator, calpesto).

Per ora, in questi anni, continua a prevalere un'idea aristocratica della conoscenza del vero, indispensabile ai saggi della famiglia di Teofrasto e sconsigliabile alla gran massa degli uomini (abbiamo visto la conclusione del pensiero del 13 luglio 1826 con l'equazione fra «stato selvaggio» o «animo il meno sviluppato» e «felicità umana»): solo più tardi, nella Ginestra, Leopardi compirà definitivamente quella parabola che, dall'iniziale negazione del vero, lo conduce alla conclusiva richiesta di un vero generalizzato e per tutti.

Leopardi effettua dunque un notevole sforzo (nel momento stesso in cui, come si è visto, conferma una netta indisponibilità alla politica) per togliere alla propria filosofia ogni connotazione di eccentricità e per renderla socialmente credibile e praticabile: sono rivelatrici, in proposito, le assicurazioni fornite in ordine ai rischi di misantropia e di nullismo. È emerso peraltro come il discorso leopardiano, anche in questi suoi tentativi di apertura 'sociale' e di rottura dell'atomismo edonistico-individuale (il singolo col suo pressante, esclusivo bisogno di piacere), resti chiuso nella propria tautologica e contraddittoria filosoficità: da un lato il vero filosofico è consapevolezza dell'immutabilità della natura e dell'inconseguitabilità del piacere, d'altro lato i principî della fraternità e dell'iniziativa sociale poggiano sul bisogno di combattere la natura e di ottenere il piacere, cioè sui progetti riconosciuti irrimediabilmente perdenti appunto per verità filosofica. Proprio il far «rea d'ogni cosa la natura» deducendone l'innocenza dell'uomo (vale a dire il doppio postulato del primato della natura e di una necessaria colpevolezza da individuare) rappresenta il limite che Leopardi non può valicare: la natura resta un potere misterioso («arcano») e non rovesciabile, da tentar di conoscere e da denunciare, ma non dominabile né modificabile. Quest'impotenza dell'uomo a piegare e a regolare, se non per mera apparenza, il mondo esterno (dunque a conoscerlo in modo non virtuale) e a determinare la propria stessa presenza in esso, significa di fatto escludere ogni even-

tualità d'una storia e d'un progresso, che siano reali e materiali e non meramente ideologici.

Leopardi d'altronde è esplicito: il processo della civilizzazione, lungi dal giungere a dominare la natura, non è nemmeno un effetto certo e necessario della natura medesima, un elemento indispensabile al suo equilibrio. Ne costituisce un puro accidente casuale (solo «possibile ad accadere», non «voluto intenzionalmente dalla natura») e interno alla varia fenomenologia di «questo disordine orribile» (si veda il pensiero del 16 febbraio 1829 con le successive aggiunte). [...]

2. L'avversione di Leopardi non si rivolge contro un determinato tipo di società; certo si articola nella denuncia o nella satira particolare di vari e spesso fra loro opposti aspetti dell'epoca moderna, ma, prima di tutto, ha come obiettivo «il mondo» nel suo complesso: «la generalità degli uomini civili, che noi chiamiamo società o mondo». Questa precisazione è importante perché conferma che Leopardi non muove dal punto di vista di una classe o di un gruppo sociale e dalla sua linea alternativa di lotta per un diverso assetto della società e del potere: ogni società ed ogni potere sono sentiti ostilmente proprio nell'ottica tipica dello sradicato. I Pensieri costituiscono una conferma decisiva, contraddistinti come sono dall'assoluta assenza di qualsiasi ipotesi o speranza di miglioramento o anche di semplice cambiamento del mondo. Il quale viene sì aspramente accusato, ma solo per un invito a detestarlo, non già a trasformarlo; tutta l'impalcatura del discorso tradisce in partenza questa propria natura morale e psicologica, assolutamente non politica: «Dico che il mondo è una lega di birbanti contro gli uomini da bene, e di vili contro i generosi» (I, p. 3). Leopardi su questo punto è molto chiaro: per l'interpretazione del mondo e della storia privilegia la «cognizione della natura umana» rispetto a «una certa scienza politica, separata dalla scienza dell'uomo, e per lo più chimerica» (LI, p. 316); che è un'ennesima riproposizione del primato della filosofia sulla politica, della conoscenza del vero di natura sulla velleità di trasformare la natura stessa. A ben guardare, la scienza politica risulta «chimerica» perché si fonda sull'ignoranza della verità prima e fondamentale, appunto l'immutabilità della natura: «Tanto la natura è varia: e tanto è impossibile alla civiltà, la quale tende ad uniformare gli uomini, di vincere insomma la natura» (XCVII, p. 58).

Così si comprende il senso della condanna senza appello, ma anche senza distinzioni, con cui Leopardi investe «il mondo» (cioè la società tout court), appellandosi al giudizio di un'autorità per eccellenza etico-religiosa come quella del cristianesimo:

Gesù Cristo fu il primo che distintamente additò agli uomini quel lodatore e precettore di tutte le virtù finte, detrattore e persecutore di tutte le vere quell'avversario d'ogni grandezza intrinseca e veramente propria dell'uomo, derisore d'ogni sentimento alto, se non lo crede falso, d'ogni affetto dolce, se lo crede intimo, quello schiavo dei forti, tiranno dei deboli, odiatore degl'infelici il quale esso Gesù Cristo dinotò col nome di mondo, che gli dura in tutte le lingue colte insino al presente (LXXXIV, p. 52).

Leopardi per la verità precisa che l'assoluta incompatibilità fra «mondo» e valori («virtù», «buona indole», «bene») è esplosa, almeno a livello di consapevolezza, nell'epoca moderna e più esattamente a partire dagli esordi del cristianesimo (si veda il pensiero LXXXV, pp. 52 sg.): e infatti v'è qualche cenno (ma assai vago) ai «politici antichi» che «parlavano sempre di costumi e di virtù», mentre «i moderni non parlano d'altro che di commercio e di moneta» (XLIV, pp. 31 sg.). Ma non è davvero una rinnovata contrapposizione fra antichi e moderni a venir sviluppata nei Pensieri: è, piuttosto, la condanna integrale della civiltà moderna per un doppio ordine di motivi. Da un lato, la logica stessa della politica come ordinatrice della vita sociale introduce quegli elementi di conflittualità, che impediscono lo sviluppo della solidarietà antinaturale; per Leopardi aggregazione 'politica' e frantumazione 'filosofica' vengono implicitamente a identificarsi: «questa specie di lotta di ciascuno contro tutti, e di tutti contro ciascuno, nella quale, se vogliamo chiamare le cose coi loro nomi, consiste la vita sociale» (C, p. 60, con un'immaginosa illustrazione del concetto nel pensiero successivo: «La società degli uomini è simile ai fluidi; ogni molecola dei quali, o globetto, premendo fortemente i vicini di sotto e di sopra e da tutti i lati [...]»). Ciò riguarda la società in quanto tale. Ma, d'altro lato, intervengono ad aggravare lo stato della vita sociale aspetti tipici del mondo moderno e del suo sviluppo: in particolare lo sviluppo della produzione (col suo apparato di ideologie celebratrici dell'«economia politica» quale fondamento di sorti magnifiche e progressive) genera distorsioni ulteriori e gravissime (ricordo il nesso fra «moneta», «industria» e degradazione morale di massa stabilito nel pensiero XLIV, già citato in nota a p. 153). Riemerge qui l'avversione di Leopardi per un tipo di civiltà che mercifica il lavoro intellettuale e soprattutto la letteratura: basti leggere i Pensieri III, LIX e LXIX, con la satira dei libri curati per esser guardati e non per esser letti e con le secche contrapposizioni fra «virtù dello stile» e «nitore delle stampe», fra «libro classico» e «le

gazzette e l'altre ciance pogitiche fatte per durare un giorno», fra gli «articoli di gazzette» domandati dai moderni e i «libri» domandati dagli antichi.

La società moderna, insomma, inetta a regolarsi sulle verità filosofiche, cresce orientata dalle pseudoscienze dell'economia e della politica e stravolge di conseguenza le coordinate degli autentici valori sociali; i suoi protagonisti diventano inevitabilmente eroi rovesciati e negativi, eroi dei disvalori, «eroi vili»:

Hawi, cosa strana a dirsi, un disprezzo della morte e un coraggio più abietto e più disprezzabile che la paura: ed è quello de' negozianti ed altri uomini dediti a far denari, che spessissime volte, per guadagni anche minimi, e per sordidi risparmi, ostinatamente ricusano cautele e providenze necessarie alla loro conservazione, e si mettono a pericoli estremi, dove non di rado, eroi vili, periscono con morte vituperata (VIII, p. 9).

Perfino la professione per Leopardi più naturalmente estranea alla logica produttiva e alla sua «impostura», vale a dire la professione del letterato, resta coinvolta e tratta a degenerazione:

Nessuna professione è sì sterile come quella delle lettere. Pure tanto è al mondo il valore dell'impostura, che con l'aiuto di essa anche le lettere diventano fruttifere. L'impostura è anima, per dir così, della vita sociale (XXIX, p. 22).

Certo Leopardi, negando «il mondo» nella sua totalità, colpiva anche obiettivi reali nell'immediato o in prospettiva; ma, completamente privo di fiducia nella possibilità di trasformazione della società (incapace cioè di distinzioni e di analisi dialettica), non imputava i mali storici a una certa politica e ad una certa economia, bensì all'economia e alla politica. Così, se il problema era quello di rifiutare subalternità ad una certa storia e ad un certo «mondo», inevitabilmente si trasformava in rifiuto della storia e del «mondo».

In questo deserto di valori, di fronte a questa logica massificante (ricordiamo che «la civiltà tende ad uniformare gli uomini») l'unica via di salvezza da una degradante subalternità diventa la rassegnazione aristocratica all'isolamento e all'incomprensione:

«Diceva Bione, filosofo antico: è impossibile piacere alla moltitudine, se non diventando un pasticcio, o del vino dolce» (LIII, p. 37). Ma tanto più il rifiuto della storia presente acuisce il disprezzo per la

massa e per il suo bisogno di anonimi oggetti di consumo («pasticcio» e «vino dolce»), altrettanto cresce la necessità di accentuare i caratteri di agonismo e di distinzione intellettuale che formano il primato dei rari grandi e nobili: e non è un caso che le più nette dichiarazioni in questo senso siano messe in relazioni alla noia, ad uno dei corollari fondamentali della teoria del piacere. Nei pensieri LXVII e LXVI la distinzione è fra uomo «comune» e uomo «in cui lo spirito è qualche cosa», fra «volgo» e «uomini di sentimento»: i primi si contentano di «che che sia», i secondi non sono soddisfatti «da alcuna cosa terrena, né, per dir così, dalla terra intera». La terribile angustia della noia, questo vuoto di dolori e di piaceri e quest'assenza d'azione, nelle cui forme si manifesta esistenzialmente l'incompatibilità col «mondo», tradisce sì uno stato d'impotenza storica e d'infelicità personale, ma insieme contrassegna una condizione «di grandezza e di nobiltà». Organizzato il «mondo» a misura degli «uomini di nessun momento», la dimensione dei rari uomini «in cui lo spirito è qualche cosa» si dilata ad ambizioni universalizzanti, cerca di rompere i confini della storia per qualificarsi metafisicamente:

il non potere essere soddisfatto da alcuna cosa terrena, né per dir così, dalla terra intera; considerare l'ampiezza inestimabile dello spazio, il numero e la mole meravigliosa dei mondi, e trovare che tutto è poco e piccino alla capacità dell'animo proprio, immaginarsi il numero dei mondi infinito, e l'universo infinito, e sentire che l'animo e il desiderio nostro sarebbe ancora più grande che si fatto universo, e sempre accusare le cose d'insufficienza e di nullità, e patire mancamento e voto, e però noia, pare a me il maggior segno di grandezza e di nobiltà, che si vegga della natura umana. Perciò la noia è poco nota agli uomini di nessun momento, e pochissimo o nulla agli altri animali.

Infelice e privilegiato, l'uomo grande e nobile è lacerato fra «insufficienza e nullità» della storia ed universale cielo dei valori. Lo conferma il Pensiero dominante: costretto a contatto con «gli ozi, i commerci usati», il poeta ne avverte l'«intollerabil noia» proprio perché è capace di eccezionale «gioia celeste» ed è in grado di distinguere fra «voglie» ed «affetto», fra passioni d'ordine economico, sociale e politico («Avarizia, superbia, odio, disdegno, / studio d'onor, di regno») e passione d'ordine metafisico-individuale, vera e propria passione-valore («Terribile, ma caro / dono del ciel [...]), «prepotente signore»). Donde l'insanabile dissidio, in Amore e morte, fra «il mondo» (il «volgo ingrato») e i fervidi, i felici, gli animosi ingegni: che nel tem-

po storico di Recanati era stata personale incompatibilità con «una gente zotica, vile» e «soggiorno disumano» a forzato contatto con una «greggia» spregevole; e che nel tempo metafisico d'un'Asia favolosa si era trasfigurato nelle forme elegiache e meno risentite dell'esemplare paragone fra consapevolezza infelice del pastore e «beata» incoscienza della «greggia mia».

3. Come ha esattamente osservato il Botti a proposito del nesso eventuale fra poesia pisano-recanatense e poesia degli anni '30, «la visiorne essenziale, atemporale del destino umano, ricondotto ad un nucleo biologico [...] sul quale scorrono impotenti i simulacri dell'impegno storico, non è certo una novità della Ginestra. La grande poesia degli anni '28-'30 vi fonda le sue qualità [...] Le provocazioni del contesto socio-culturale inducono adesso Leopardi all'esplicazione polemica, all'intensificazione ideologica di quanto nei grandi idilli e altrove restava implicito e indeterminato». Questo che il Botti ha detto per La ginestra vale per il rapporto con la produzione precedente di tutta la poesia dal Pensiero dominante in poi (anche di quella più esplicitamente 'politica'). In questo senso non risulta affatto contraddittoria neppure quel Tramonto della luna, che talvolta è parso non pertinente ripresa idillica: la fragilità fisica dell'uomo, sottoposto all'irreparabile ciclo discendente giovinezza-vecchiaia, è un dato che biologicamente esclude ogni speranza di sostanziale perfezionabilità e perciò stesso induce a respingere sia l'ottimismo filosofico degli spiritualisti, sia l'ottimismo politico dei liberali.

L'incommensurabilità medesima del paragone fra invecchiamento irreversibile delle creature («estremo di tutti i mali») e circolarità eterna della giornaliera fase solare conferma che alla «nostra misera sorte» non c'è scampo effettivo. La forza («d'intelletti immortali») che «sentenzia ogni animale a morte» è quella stessa che scandisce il ritmo meccanico e potente del sole («Alla qual poscia seguitando il sole, / E folgorando intorno / Con sue fiamme possenti, / Di lucidi torrenti / Inonderà con voi gli eterei campi»): è la «natura immortale», sono i «sovrumani fati» che regolano (in *Sopra il ritratto di una bella donna*) il «misterio eterno dell'esser nostro».

Non si comprendono la Palinodia, i Paralipomeni, la Ginestra e lo stesso agonismo dominante nel ciclo di *Aspasia*, ove non se ne calcoli questa complementarità ideologica col *Tramonto della luna* e con le due sepolcrali. Analoga all'implacabile successione giovinezza-vecchiaia del *Tramonto*, la fragilità della bellezza (dell'aspetto stesso dell'uomo) è un carattere costitutivo della materialità umana, ancor

più che l'antitesi «beltà» / «fango ed ossa», in *Sopra il ritratto di una bella donna* risulta centrale il diaframma sottilissimo e precario tra la *facies del nostro corpo* (con la sua apparenza di nobiltà e quasi divinità, atta ad illudere perfino su eventuali destini antropocentrici) e l'incombente dissoluzione nell'informe:

Così riduce il fato
Qual sembianza fra noi parve più viva
Immagine del ciel. Misterio eterno
Dell'esser nostro. Oggi d'eccelsi, immensi
Pensieri e sensi inenarrabil fonte,
Beltà grandeggia, e pare,
Quale splendor vibrato
Da natura immortal su queste arene,
Di sovrumani fati,
Di fortunati regni e d'aurei mondi
Segno e sicura spene
Dare al mortale stato:
Diman, per lieve forza,
Sozzo a vedere, abominoso, abbietto
Divien quel che fu dianzi
Quasi angelico aspetto,
E dalle menti insieme
Quel che da lui moveva
Ammirabil concetto, si dilegua.

Armonia effimera quant'altre mai («Ma se un discorde accento / Fere l'orecchio, in nulla / Torna quel paradiso in un momento»), la bellezza dei corpi, direi la strutturazione creaturale della materia, è condannata senza scampo allo sfaldamento repentino; onde la deperibilità costitutiva, e come tale non emendabile, rappresenta il limite assoluto e connaturato, l'interno fattore vanificante, del pensare e progettare, quand'anche «gentile», della «natura umana»:

Natura umana, or come,
Se frale in tutto e vile,
Se polve ed ombra sei tant'alto senti?
Se in parte anco gentile,
Come i più degni tuoi moti e pensieri
Son così di leggeri
Da sì basse cagioni e desti e spenti?

In questo interrogativo, che fissa una contraddizione centralmente biologico-esistenziale, sta il senso vero del già citato «misterio eterno dell'esser nostro»: mistero peraltro rinviato metafisicamente, come conferma nella sua perentoria conclusione *Sopra un bassorilievo antico sepolerale*, agli imperscrutabili disegni della natura, dalla quale «Altro negli atti suoi / che nostro male o nostro ben si cura». In questa, che è la prima delle due sepolcrali, Leopardi individua ed argomenta il segno a suo parere estremo della totalizzante crudeltà di natura: posto che il morire costituisce una patente liberazione dal peggior male del vivere

(«Il vivere è sventura, / Grazia il morir»), perché rendere la morte a sua volta così spaventosa e causa di pene ulteriori per coloro che sopravvivono? Comunque, a parte l'assunto specifico, che si lega al tema ricorrente della morte («inevitabil segno», «immutata legge») e della caducità di bellezza e di giovinezza, qui resta fissata la condizione (non storica ma tout court biologica, non generata da errore di ragione ma da necessità fisica) di infelicità immedicabile degli esseri animati, tanto più infelici quanto più sensibili e intelligenti (cfr. *Zib.*, 9 aprile 1825): «Misera ovunque miri, / Misera onde si volga, ove ricorra, / Questa sensibil prole!». Complementarmente ne viene nominata la causa (necessaria come il suo effetto) e dunque viene definito il soprastorico primato della natura: «Madre temuta e pianta / Dal nascer già dell'animal famiglia, / Natura, illaudabil meraviglia, / Che per uccider partorisci e nutri».

UMBERTO CARPI

da *Il poeta e la politica* / Leopardi, Belli, Montale Napoli, Liguori, 1978, pp. 157-182

Lo «Zibaldone»

Lo Zingarelli alla voce Zibaldone spiega: “Quaderno, scartafaccio con una miscellanea di memorie, riflessioni, appunti, notizie, abbozzi, etc.”; ed offre anche una definizione dispregiativa:

“Scritto, discorso, composizione che contengono una serie disordinata e incoerente di pensieri, motivi, idee, immagini”.

In non pochi scrittori il termine ritorna come sinonimo di pronuario, memoriale, epertorio, ma anche contenitore degli scritti più vari, anche di questi più tristi e perfino sottises. I francesi in questo senso usano il termine *pastissage* che viene adoperato, tra gli altri, in senso decisamente negativo, anche da Montaigne nei suoi *Essais* “Questi zibaldoni di luoghi comuni, grazie ai quali tante persone si risparmiavano uno studio personale non servono che per gli argomenti comuni...”.

Il Vogel, prete alsaziano amico di Monaldo Leopardi, era di tutt'altro avviso. In una sua lettera al marchese Filippo Solari di Loreto, parla sì di questi “caos scritti”, ma come dei “magazzini da cui escono alla giornata tante belle opere in ogni genere di letteratura”, e ne raccomandava la pratica al giovane Giacomo che si avviava in quegli anni al suo cammino di scrittore.

Si deve dire che il consiglio fu dei più felici, anche se lo Zibaldone leopardiano non fu né un magazzino da cui estrarre spunti per opere di poesia o di letteratura, né magazzino della memoria o diario di autoconfessione, ma soprattutto - com'è facile riscontrare - lucidissimo e strenuo diario intellettuale, rendiconto quotidiano e riflessione su ogni spunto e avventura di pensiero, d'ininterrotta durata e di quasi quotidiana pratica nel corso di quindici anni, dal 1817 al 1832, con momenti di più intensa e quasi frenetica insistenza ed altri di più

distanziata stesura.

Quattromilacinquecentoventisei pagine di fitta scrittura, in quella sua grafia pulita, ninda, serrata, implacabile, come il bisturi affilato del pensiero che penetrava a scandagliare tutte le forme della vita, le profferte e gl'inganni, la Natura, le illusioni, gl'inganni, le debolezze, gli errori degli uomini, i modelli di vita degli antichi e dei moderni, le scienze umane e quelle naturali, la speculazione scientifica e quella filosofica, la fisica e la metafisica, i segreti del linguaggio, gli arcani e gli artifizii della poesia, la natura e l'incivilimento, la civiltà dei campi e quella delle macchine e degli impuri umani consorzi, gl'insidiosi miti della felicità e dell'amore, i gelidi fantasmi del disinganno e della noia: una speculazione lungamente rimasta in ombra, schiacciata dall'accusa di disorganicità e di debolezza in forma di sistema; in realtà folgorante per acutezza, modernità, antiveggenza, al livello del discorso dei grandi pensatori del secolo, da Kirkegaard a Nietzsche.

Quello scartafaccio lo portava sempre con sé nei suoi viaggi, in un contenitore rigido ove i fogli ben ordinati trovavano riposo; era il depositario dei suoi muti discorsi, del suo desiderio di chiarezza, di intelligenza.

Uno degli aspetti tragici della vita di Leopardi, forse il più doloroso, è proprio l'isolamento in cui si svolge il suo discorso intellettuale, la mancanza di un interlocutore, il silenzio ottuso in cui si dispiega quella speculazione. Non è raro imbattersi in cenni di discorso diretto, un tu o un voi, un vedi o un senti, da cui risalta l'immaginazione di un interlocutore, pur nella consapevolezza dell'isolamento.

A rendere la dimensione di un tale stato, può essere interessante questo passaggio che leggiamo nello Zibaldone a pagina 486: "E osservate che questa esclamazione (vedi vedi, senti senti riportata più sopra) si pronuncia bene spesso anche nella solitudine e senza nessun uditore, quando l'uomo provi simili sensazioni in tal circostanza: e noi diciamo vedi e senti quando anche non c'è chi possa vedere o sentire, e cerchiamo così in tutti i modi di soddisfare illusoriamente una voglia che non può essere soddisfatta realmente.

Ed io non credo che vi sia uomo sì taciturno e nemico del parlare, del conversare e del comunicarsi altrui, che provando una sensazione straordinariamente forte e viva, non sia costretto quasi suo malgrado, o senza riflessione, e senz'avvedersene, a prorompere, in simili esclamazioni, dinotanti il desiderio e l'intenzione di comunicare e far parte altrui di ciò ch'egli prova".

Sospeso nel 1832 per ragioni diverse, dopo la morte nel '37 lo scartafaccio dello Zibaldone rimase per molti anni ignoto nelle mani

dell'amico Ranieri, erede delle carte leopardiane. Gli studiosi, compreso il De Sanctis, non ne ebbero conoscenza e non poterono usufruirne se non per isolati riporti.

La prima edizione a stampa deve attendere l'occasione del centenario della nascita nel 1898, a cura di una commissione presieduta da Carducci. Cominciò lo scandaglio e la verifica. Tutta l'opera in versi ed in prosa del grande recanatese ne usciva illuminata, giustificata, acquistava coerenza, svolgimento, disegno, continuità. L'edizione Flora, del 1937, che fu lungamente riprodotta, migliorò la lettura del testo, anche se non andò oltre una trascrizione del manoscritto, con pochi errori. Non risultava evidente la dinamica della composizione dello stesso svolgimento del pensiero, che solo le correzioni e le aggiunte apportate in tempi successivi alla prima stesura potevano offrire.

E' quanto fa ora l'edizione Pacella che riporta non solo il testo corretto, ma anche quello precedente, le mutazioni di scrittura, i tempi della composizione, offrendo così una visione dinamica e verinera, senza appiattimenti, di una riflessione che si svolge inesausta a testimonianza di una forte attività speculativa che s'accompagna a quella più propriamente poetica e letteraria.

I tre volumi, due di testo ed uno di varianti, di annotazioni e di indici, saranno da oggi in poi sul tavolo di ogni leopardista, ma anche di ogni uomo di cultura aduso ad interrogarsi sui problemi della vita, che voglia trovare conforto nell'altissima irripetibile avventura intellettuale di un poeta/scrittore per il quale la pura alta definizione di poeta e di poeta dell'idillio è davvero troppo ristretta e fuorviante.

MICHELE DELL'AQUILA

da Gazzetta del Mezzogiorno Bari, 5 novembre 1991

Il significato dello «Zibaldone»

Nello Zibaldone la ricchezza degli interessi spirituali leopardiani è moltiplicata come nel gioco di due specchi contrapposti che creano l'immagine di una galleria interminabile: il che è dovuto all'interruzione e la ripresa di argomenti, abbozzi, spogli di libri, riassunti. Ciò che veramente è leopardiano, segno originale nella storia delle lettere nostre, è passato dallo Zibaldone nelle più mature opere che il Leopardi pubblicò: e tutto il resto non è che la preparazione culturale di quel nucleo inventivo: è la trascrizione di una operosa lettura: è, insomma, la fatica scolastica di un uomo di genio che ripete per appropriarsela la dottrina corrente del suo tempo. Su quella fatica sorse l'originale fantasia e concezione del Leopardi, per entrar nei Canti, e nelle Opere e in alcuni discorsi.

Perciò nel paragone con le opere mature, l'interesse destato dallo Zibaldone può essere soltanto quello di una anteriore e men elaborata stesura: spesso un divertimento psicologico dalla vera ragione del pensiero e della fantasia leopardiana.

In alcuni casi l'animo dello scrittore si offre più diritto e scoperto, e forse men cauto, come là dove nella penultima pagina scrive: "Due verità che gli uomini generalmente non crederanno mai:

l'una di non saper nulla, l'altra di non esser nulla. Aggiungi la terza, che ha molta dipendenza dalla seconda: di non aver nulla a sperare dopo la morte": sentenza che da questa forma estremamente nuda, passò attenuata nelle opere del poeta.

Ma a rattenere il Leopardi da certe sentenze d'inconsolabile ateismo, che pur son crude nello Zibaldone, dovevan valere parecchie ragioni: delle quali la più forte e intrinseca vuol essere il senso di responsabilità sociale che entra nell'animo di un autore quando egli s'accinge a comunicare principii che son disperatamente contrari alle opinioni e ai cari inganni del genere umano; sempre chi concepì idee

radicali ne attenuò piú tardi l'espressione: e si può esser certi che le parole piú eversive di grandi scrittori ci sono giunte sempre in una forma meno violenta di quel che fossero nel primo loro getto. Le altre ragioni erano pratiche: la censura non avrebbe permesso certe opinioni: e d'altra parte il Leopardi non avrebbe voluto affiggere il candido e religiosissimo padre.

Poeta di violenta energia, pur nell'attingere una virtù serena di Olimpo, il Leopardi piegò erudizione e dottrina a servizio della sua passione, del suo ribelle colloquio coll'oscuro destino. È la sua vera originalità, anche nelle Operette di spiccato rilievo filosofico, fu non già di concetti; ma di sentimenti e di forme. Voglio dire che quel lato poetico d'ogni espressione filosofica, che a noi è avvenuto di indagar tante volte nel corso della storia letteraria, quando l'opera dei pensatori si atteggiò artisticamente, nel Leopardi predomina sull'invenzione speculativa.

Tutta la filosofia leopardiana è una rivolta del sentimento contro il male di vivere: è cioè una irreparabile contraddizione mentale, che si salva nel sentimento di dolore e di sfida contro il destino: è una passionatissima accusa contro il mondo, che talvolta si svela tanto piú vana quanto piú vuol ribellarsi alla vanità irresponsabile del tutto (o del nulla che è la medesima cosa). Così al punto estremo, resta il puro articolarsi delle parole che non possono vanificarsi, né possono dichiararsi esse medesime irreali.

FRANCESCO FLORA dall'Introduzione a Giacomo Leopardi, Zibaldone di pensieri, a cura di F. F. Milano, Mondadori, 1953, vol. I, pp. XX-XXI