

Capitolo terzo

Teoria della letteratura

1. La poesia italiana e la lingua

La lettera a Claude Fauriel del 9 febbraio 1806 è la prima che Manzoni, raggiunta la madre a Parigi, scrive a Fauriel non ancora conosciuto di persona; Tunica, nella densa corrispondenza con l'amico francese, scritta in italiano. E anche il primo testo in cui Manzoni ventunenne espone sue idee di teoria letteraria, dimostrando cura della tecnica artistica, coscienza dei fini educativi della letteratura, senso dell'impotenza della lingua italiana a raggiungerli oltre una cerchia di pochi eletti. Quanto alla tecnica artistica Manzoni si muove ancora nel solo ambito del verso, in particolare dell'endecasillabo sciolto, di cui ha fatto buona esperienza traducendo *dall'Eneide* e dalle *Satire* oraziane (1800 ?), componendo l'idillio *Adda* (1803), i quattro *Sermoni* (1803-04 ?), i versi *In morte di Carlo Imbonati* (1805-06), cui seguiranno nel 1809-10 il poemetto *Urania* e *A Parteneide*, benché nel maturarsi della conversione morale e religiosa egli senta la vacuità di quel poetare e dichiara a Fauriel, nella lettera del 6 settembre [1809], che in futuro farà forse versi peggiori, ma non più come quelli, e nella lettera del 6 marzo 1812 gli annunzi la decisione di stendere in ottave il progettato componimento poetico (la *Vaccina?*) per il timore che «une suite trop prolongée de vers blancs ne devint assommante»¹, e nella lettera dell'11 giugno 1817, tornando col *Carmagnola* dopo la fase innografica all'endecasillabo sciolto, gli confessa che perfino la versificazione gli prende un tempo infinito. Tali preoccupazioni e fatica del verso rivelano però non più un distacco dalla tecnica poetica, ma un processo di laboriosa conquista personale, condotta con sensibilità e memoria acutissime. Chi ben guardi, alle reminiscenze di motivi ed espressioni pariniani, alfieriani, foscoliani e montiani dell'apprendistato

¹ «una serie troppo lunga di versi sciolti non divenisse asfissiante».

si accompagnano in quegli sciolti reminiscenze di struttura e di cadenza che non soffocano una ricerca di emancipazione, come dai contenuti, così dalla forma.

Nella prima lettera a Fauriel la lode dello sciolto è funzionale al problema della rima, che si presenterà quindici anni dopo a Giacomo Leopardi in termini analoghi: «Ne' versi rimati, per quanto la rima paia spontanea, e sia lungi dal parere stiracchiata, possiamo dire per esperienza di chi compone, che il concetto è mezzo del poeta, mezzo della rima, e talvolta un terzo di quello e due di questa, talvolta tutto della sola rima. Ma ben pochi son quelli che appartengono interamente al solo poeta, quantunque non paiano stentati, anzi nati dalla cosa (13 Ottobre 1821)» (*Zib.*, p. 1907). Il rigore morale di Manzoni chiede esplicitamente al poeta un rapporto schietto e diretto tra la forma e il contenuto, cioè indipendente dall'aiuto che può dargli un repertorio tradizionale costituitosi attorno alla formularità della rima; anche se quell'aiuto possa talvolta essere, oltre che esornativo, suggeritore di nuovi pensieri e compimento di quelli già espressi. La reazione di Manzoni alla passività del linguaggio poetico non si volge dunque contro le sue esplicazioni manierate, ma contro quel risultato maturissimo e forbitissimo che culmina nel formalismo montiano, splendido paludamento di contenuti privi d'interesse. Il nudo incontro tra un pensiero importante e il metro più discorsivo della poesia italiana pare a Manzoni la prova più sicura del possesso di autentiche virtù poetiche. Che cosa poi egli intenda per un contenuto - usando la sua espressione nella lettera del 9 settembre [1809] a Fauriel - privo assolutamente d'interesse lo si può vedere in quella «meditazione di ciò che è, e di ciò che dovrebb'essere, e l'acerbo sentimento che nasce da questo contrasto», la quale costituisce la sorgente non solo della poesia pariniana e delle «migliori opere dei nostri tempi», ma di tutta l'opera di Manzoni. Chi esamina lo svolgimento dello sciolto manzoniano dall'apprendistato all'*Adelchi* può constatare il raggiungimento di un endecasillabo per così dire autogeno, e parallelamente, negl'Inni Sacri e nel *Cinque Maggio*, la conquista di una rima, per intenderci, non retorica.

Da quel contenuto di meditazione sulla - diremmo oggi - condizione umana e d'istanza educatrice, e dal conseguente bisogno di comunicazione scaturisce il giudizio d'impotenza comunicativa della lingua italiana

scritta; giudizio che assillera per anni Manzoni e lo indurrà ad una sistematica ricerca linguistica quale dopo il *De vulgari eloquentia* e le *Prose della volgar lingua* non si era più verificata.

In questa lettera è già *in nuce* l'impianto mentale e morale di Manzoni: vi sono individuati i suoi motivi e problemi, tracciate le direttrici di sviluppo. La fluidità che, dopo il paludato approccio, il discorso assume nell'espone un pensiero denso e preciso è il prodotto di una mente di straordinaria potenza ordinatrice e deduttrice; e la sua prosa ha già - come Manzoni dice dell'esametro latino - «il pregio di prendere ogni colorito»: si guardi ai tocchi essenziali con cui egli caratterizza quel metro nelle diverse opere di Virgilio e di Orazio, e alla capacità di essenzializzare concetti complessi, come in: «Io credo che la meditazione di ciò che è, e di ciò che dovrebb'essere, e l'acerbo sentimento che nasce da questo contrasto, io credo che questo meditare e questo sentire...»; procedimento di sintesi che conferisce spessore e pregnanza ai primi comandamenti del decalogo di Carlo Imbonati («Sentir [...] e meditar», v. 207). La sintassi della vera e propria trattazione non soffre né di pedanteria né di arcaicità né di sciattezza: è rispettato l'ordine progressivo, sì che l'argomentazione, priva di preposterazioni, avanza spedita, e si giunge perfino a disinvolti effetti di estraposizione tematizzante seguita da ripresa pronominale anaforica, come in «La mancanza poi della rima io la credo piuttosto...». A periodi brevi si alternano periodi più ampi, non però macchinosi, e si ricorre a riprese coordinanti («Lo Sciolto parmi... Parmi ch'esso abbia...»; «Io credo che..., io credo che...») o a parallelismi additivi («Se il poeta non sa adattare..., se non è fecondo..., se non sa trovare...») piuttosto che sfoggiare una sintassi architettonica, la quale, anziché essere a servizio delle operazioni mentali, faccia aggio sopra di esse. Immaturità di scelte linguistiche non si avverte dunque nella sintassi e nel lessico, ma nella morfologia, dove si accolgono forme libresche o antiche che una coscienza più attenta eliminerà progressivamente, conguagliando l'uso degli elementi sincategorematici a quello dei categorematici. Come esempi di tale fenomeno di iniziale inerzia possiamo addurre il *gli* per *le* nel proemio della lettera, l'insistenza nell'enclisi pronominale anche oltre i confini della legge Tobler-Mussafia («Lo Sciolto parmi... Parmi ch'esso...»; «... parmi veramente...»), i vietati *eghino* e *dovrebbero*. Il momento in cui Manzoni si porrà l'esigenza di una lingua non soltanto

viva, ma anche unitaria nella totalità del suo sistema, è ancora lontano.
Si trascrive la lettera a Fauriel da *Tutte le lettere*, I, pp. 18-20:

[Parigi.] 9 febbraio 1806.

La cognizione ch'io sapeva aver voi delle italiane lettere fu in me cagione di timore nel presentarvi que' miei versi: ed è questa stessa ragione che mi rende più lusinghevole l'accoglienza che ad essi avete fatta. Dopo la soddisfazione di aver reso un omaggio qual ch'ei si sia alla memoria di un uomo, ch'io venero come virtuosissimo, a cui son grato come all'angelo tutelare di mia madre, e ad uno che tanto mi amò; dopo la soddisfazione di aver fatto a questa mia dolce madre ed amica quello che gli poteva far di più grato, la vostra lettera è il più gran piacere che quei versi m'abbiano procurato.

Quello che voi dite degli Sciolti, e il modello che proponete di questa maniera di verseggiare, fa vedere quanto conoscete l'indole della Poesia Italiana. Lo Sciolto parmi veramente il più bello dei nostri metri, quando è ben maneggiato. Parmi ch'esso abbia, come l'esametro latino, il pregio di prendere ogni colorito. Virgilio ha dato a quella semplicità delicatezza eleganza nelle bucoliche, soavità mollezza esattezza spirito poetico nelle georgiche, maestà passione evidenza nell'epico, armonia e varietà sempre. Orazio lo ha fatto gentile familiare arguto, fedele sempre al pensiero. Noi abbiamo una prova della flessibilità dello sciolto nella traduzione che il Caro ha fatto dell'*Eneide*, nella *Coltivazione* dell'Alamanni (monotona però sovente, ma per difetto dell'autore non della natura del verso), e in quel modo di satireggiare del Parini, tutto suo proprio.

La mancanza poi della rima io la credo piuttosto che una difficoltà di meno, un ajuto e una scusa di meno. Trovati i primi pensieri, la necessità della rima ne fornisce molti altri, molti ne modifica, e dà principalmente di quelle minute immagini, che fanno l'eleganza d'un componimento, e compiscono alle volte il pensiero. Se il poeta non sa adattare lo stile e il suono dello sciolto alla materia, se non è fecondo d'immagini, se non sa trovare da sè quello che la rima gli avrebbe suggerito, il suo Sciolto sarà certamente peggiore d'una Ode rimata, che manchi in egual grado delle altre virtù poetiche. Il Parini è sommo scrittore di versi sciolti perchè le aveva tutte. Per dipingerlo coi suoi colori, parmi veramente che i suoi versi

da nobil vena
Scendano; e a l'acre foco
De l'arte imponga la sottil Camena.

Io credo che la meditazione di ciò che è, e di ciò che dovrebbe essere, e l'acerbo sentimento che nasce da questo contrasto, io credo che questo meditare e questo sentire sieno le sorgenti delle migliori opere sì in verso che in prosa dei nostri tempi: e questi erano gli elementi di quel sommo uomo. Per nostra sventura, lo stato dell'Italia divisa in frammenti, la pigrizia e l'ignoranza quasi generale hanno posta tanta distanza tra la lingua parlata e la scritta, che questa può dirsi quasi lingua morta. Ed è per ciò che gli scrittori non possono produrre l'effetto che eglino (m'intendo i buoni) si propongono, d'erudire cioè la moltitudine, di farla invaghire del bello e dell'utile, e di rendere in questo modo le cose un po' più come dovrebbero essere. Quindi è che i bei versi del

Giorno non hanno corretti nell'universale i nostri torti costumi più di quello che i bei versi della *Georgica* di Virgilio migliorino la nostra agricoltura. Vi confesso ch'io veggio con un piacere misto d'invidia il popolo di Parigi intendere ed applaudire alle commedie di Molière. Ma dovendo gli scrittori italiani assolutamente disperare di un effetto immediato, il Parini non ha fatto che perfezionare di più l'intelletto e il gusto di quei pochi che lo leggono e l'intendono; fra i quali non v'è alcuno di quelli ch'egli s'è proposto di correggere; ha trovato delle belle immagini, ha detto delle verità: ed io son persuaso che una qualunque verità pubblicata contribuisce sempre ad illuminare e riordinare un tal poco il caos delle nozioni dell'universale, che sono il principio delle azioni dell'universale.

[...]

Alessandro Manzoni

2. Teoria del teatro: contro le regole delle unità

Gli scritti critici e teorici di Manzoni sul teatro sono di grande importanza, a cominciare dalla lettera del 25 marzo 1816, nella quale, annunciato a Fauriel di aver messo mano al *Carmagnola*, egli dice di aver dato all'azione drammatica uno spazio di sei anni e quindi «un fort soufflet à la règle de l'unité de tems»²; licenza presa dopo aver letto Shakespeare e alcuni passi di recenti saggi sul teatro (allusione all'opera di A.W. Schlegel *Cours de littérature dramatique* [«Corso di letteratura drammatica»], letta da Manzoni nella traduzione dal tedesco di M.me Albertine Necker de Saussure, Paris-Genève, Paschoud, 1814). E poi esclama: «Mais que de peine on a pris souvent pour faire mal! pour écarter des choses belles et grandes qui se présentaient naturellement, et qui n'avaient d'autre inconvénient que de ne pas être conformes au système étroit et artificiel de l'auteur! Quelle étude pour ne faire parler les hommes ni comme ils parlent ordinairement, ni comme ils pourraient parler, pour écarter la prose et la poésie, et pour y substituer le langage rhétorique le plus froid et le moins adapté à produire des mouvements sympathiques!»³ In una lettera successiva del 13 luglio allo stesso destinatario torna ad accennare, a proposito del *Carmagnola*,

² «un forte schiaffo alla regola dell'unità di tempo».

³ «Ma quanta fatica si è spesso spesa per far male! per allontanare delle cose belle e grandi che si presentavano naturalmente e non avevano altro inconveniente che di non essere conformi al sistema angusto e artificiale dell'autore! Quale studio per non far parlare gli uomini né come parlano ordinariamente, né come potrebbero parlare, per allontanare la prosa e la poesia e sostituirvi il linguaggio retorico più freddo e meno idoneo a produrre moti di simpatia!»

alle famose regole, pregando l'amico di non credere che egli voglia far guerra alle regole per il puro gusto di farla: «Ne croyez pas que je veuille faire la guerre aux règles pour avoir le plaisir de les combattre sans nécessité; je ne fais que les éviter quand je les trouve dans mon chemin, et qu'il me paraît qu'elles m'empêchent d'arriver, ou de bien marcher»⁴. Finalmente, nella lettera dell'11 giugno 1817 annuncia a Fauriel di aver avviato, parallelamente alla versificazione della tragedia, uno scritto sulle *tre unità*, giustificando la trattazione di un tema così battuto col fatto di averne una visione nuova, e anche sulla moralità della tragedia, superando le obiezioni di Bossuet, Nicole e Rousseau. Annuncia insomma la prefazione al *Carmagnola* (1820), nella quale il tema della moralità del teatro è però impostato ma non svolto. Un ulteriore cenno alle regole, intese come istituto generale del poetare italiano, è nella lettera a Fauriel del 17 ottobre 1820, quando è in gestazione l'*Adelchi*: in Italia - scrive Manzoni - «les habitudes, les règles, toutes les idées tendent depuis long-temps à éloigner la poésie du naturel, et à n'en faire qu'un langage de convention»⁵; e un definitivo rigetto delle convenzioni e appello alla franca libertà dell'artista è nella lettera a Goethe del 23 gennaio 1821: «Questa voce [cioè il plauso di Goethe] mi anima a proseguire lietamente in questi studj, confermandomi nell'idea che per compire il meno male un'opera d'ingegno, il mezzo migliore è di fermarsi nella viva e tranquilla contemplazione dell'argomento che si tratta, senza tener conto delle norme convenzionali, e dei desideri per lo più temporanei della maggior parte dei lettori».

Si veda ora ciò che notava Vittorio Alfieri della propria osservanza delle regole drammatiche nel *Parere dell'autore su le presenti tragedie* dettato a Parigi nel 1788 per l'edizione Didot: «Quanto alle regole delle tre unità, mi pare che né per ombra pure non vi sia stata violata mai quella principalissima e sola vera unità, che posta è nel cuore dell'uomo, la unità dell'azione. Ed oso io qualificarla di principalissima, e di sola vera, perché quando altri narra o fa vedere un fatto qualunque, chi ascolta non vuole né vedere, né udir cosa che lo disturbi da quello. L'unità di luogo è violata in queste tragedie tre volte [...]. Quella del

⁴ «Non credete che io voglia fare guerra alle regole per avere il piacere di combatterle senza necessità; io non faccio che evitarle quando le trovo sul mio cammino e mi sembra che m'impediscono di arrivare o di camminare spedito».

⁵ «le abitudini, le regole, tutte le idee tendono da molto tempo a allontanare la poesia dal naturale, e a non farne che un linguaggio di convenzione».

tempo non v'è stata infranta se non se leggermente, di rado, e in tal modo, da non potersene accorgere quasi nessuno, non vi si trovando mai offesa la necessaria verisimiglianza». Siamo ovviamente al di qua della contestazione romantica delle regole, anche se nel conto del preteso allineamento di Alfieri al teatro francese debba esser messa la dinamica stringente sinteticità della sua propria invenzione teatrale. Il tema dell'unità di azione è stato approfondito da Manzoni nella lettera a Victor Chauvet sull'unità di tempo e di luogo nella tragedia (1820) mediante un tentativo di teoria dell'azione: «Par l'unité d'action, on ne veut sûrement pas dire la représentation d'un fait simple et isolé, mais bien la représentation d'une suite d'événemens liés entre eux. Or cette liaison entre plusieurs événemens, qui les fait considérer comme une action unique, est-elle arbitraire? Non, certes; autrement l'art n'aurait plus de fondement dans la nature et dans la vérité. Il existe donc ce lien; et il est dans la nature même de notre intelligence. C'est, en effet, une des plus importantes facultés de l'esprit humain, que celle de saisir, entre les événemens, les rapports de cause et d'effet, d'antériorité et de conséquence, qui les lient; de ramener à un point de vue unique, et comme par une seule intuition, plusieurs faits séparés par les conditions du temps et de l'espace, en écartant les autres faits qui n'y tiennent que par des coïncidences accidentelles. C'est là le travail de l'historien»⁶ (in *Scritti letterari*, p. 77 s., nn. 9-10). Come si vede, anche nella veste francese lo stampo mentale del Manzoni argomentatore è identico: un procedere dialogicamente, sia nella corrispondenza epistolare, sia nella trattazione logica, creando sempre, attraverso un interlocutore anche ipotetico, un alternare di domande e risposte che, invece di presentare i risultati di un ragionamento, ne presentano lo sviluppo, dispiegando socraticamente il processo argomentativo e quindi rallentando il raggiungimento della conclusione (e talvolta impazientando il lettore),

⁶ «Con 'unità d'azione' non si vuole certamente dire la rappresentazione di un fatto semplice e isolato, ma la rappresentazione di una successione di avvenimenti tra loro collegati. Ora, questo legame tra molti avvenimenti, che li fa considerare come un'azione unica, è forse arbitrario? No certamente; altrimenti l'arte non avrebbe più fondamento nella natura e nella verità. Quel legame, dunque, esiste ed è nella natura stessa della nostra intelligenza. È, in effetti, una delle più importanti facoltà dello spirito umano quella di cogliere, tra gli avvenimenti, i rapporti di causa e di effetto, di anteriorità e di conseguenza, che li legano; di ricondurre a un punto di vista unico, e come in forza di un'unica intuizione, molti fatti separati dalle condizioni del tempo e dello spazio, rimuovendo gli altri fatti che ad essi si collegano soltanto per coincidenze accidentali. E in questo consiste il lavoro dello storico».

ma non omettendo alcun passaggio, sì che l'organismo mentale dell'autore si rivela, nella sua forza e nelle sue debolezze, con patente completezza.

Premesso il compito dello storico, Manzoni gli contrappone, riguardo all'unità di azione, quello del poeta tragico, il quale, mentre lo storico cerca l'unità nel continuo del tempo, la cerca in un episodio limitato e isolabile e tale, per l'intensità del rapporto che stringe i fatti attorno a un evento principale, da interessare vivamente lo spettatore (p. 78 s., nn. 11-16). Ciò che anche distingue l'opera del poeta da quella dello storico, e in cui quello si fa veramente creatore, è non l'inventare i fatti, ma il dar voce ai pensieri e ai sentimenti dei personaggi (p. 122, n. 166). E poiché la vicenda reale appare verosimile perché è vera (p. 132, n. 199), «tout poëte qui aura bien compris l'unité d'action verra dans chaque sujet la mesure de temps et de lieu qui lui est propre; et, après avoir reçu de l'histoire une idée dramatique, il s'efforcera de la rendre fidèlement, et pourra dès-lors en faire ressortir l'effet moral. N'étant plus obligé de faire jouer violemment et brusquement les faits entre eux, il aura le moyen de montrer, dans chacun, la véritable part des passions. Sûr d'intéresser à l'aide de la vérité, il ne se croira plus dans la nécessité d'inspirer des passions au spectateur pour le captiver; et il ne tiendra qu'à lui de conserver ainsi à l'histoire son caractère le plus grave et le plus poétique, l'impartialité»⁷ (p. 159, n. 293). Il grosso della lettera a Chauvet è infatti rivolto a dimostrare che dal principio dell'unità di azione, propriissimo, se rettamente inteso, all'arte drammatica, non discendono necessariamente le due astratte regole dell'unità di tempo e di luogo, anzi sono con esso inconciliabili.

Stupisce però notare che Manzoni riceve non da Alfieri ma da Chauvet il principio dell'unità di azione, assente - nonostante l'annuncio delle *tre unità* nella lettera dell'11 giugno 1817 a Fauriel - dalla prefazione del *Carmagnola*, e con felice intuito ne definisce l'essenza e ne svolge le implicazioni, facendone il fecondo caposaldo della poetica

⁷ «ogni poeta che avrà bene intesa l'unità d'azione vedrà in ogni soggetto la misura di tempo e di luogo che gli è propria; e, ricevuta dalla storia un'idea drammatica, si sforzerà di svolgerla fedelmente e potrà di conseguenza farne scaturire l'effetto morale. Non essendo più obbligato a fare agire violentemente e bruscamente i fatti tra loro, avrà modo di mostrare, in ognuno di essi, la vera parte delle passioni. Sicuro d'interessare con l'aiuto della verità, non si crederà più costretto a ispirare passioni nello spettatore per cattivarselo; e dipenderà solo da lui conservare alla storia il suo carattere più grave e più poetico, l'imparzialità».

drammatica romantica. Mentre nella prefazione del *Carmagnola* egli si limita ad una stringata critica delle due regole dell'unità di luogo e di tempo, mostrandone l'origine autoritaria e il carattere arbitrario, la loro frequente violazione e le forzature cui costringono gli autori che le osservano, la lettera a Chauvet lo stimola a un ripensamento, oltre che sulle regole delle unità, sul problema della moralità del teatro, già impostato nella traccia di un *Discorso sulla moralità delle opere drammatiche* e proposto apertamente, ma non svolto, nella conclusione della prefazione del *Carmagnola*; un ripensamento profondo che sostiene la tesi estetica con la puntuale interpretazione letteraria, entrambe consertate in un discorso mosso e commosso che fuga il senso di prolissità dato talvolta dalla saggistica manzoniana. Il largo e caldo respiro della lettera a Chauvet, che favorito dalla reale corrispondenza dialogica fa di questo scritto il manifesto più intenso del romanticismo italiano, si appunta tuttavia sul teatro; la sua limitazione, come la sua intensità, si spiega con la gestazione dell'*Adelchi*, che induceva il poeta a libertà e audacie ben maggiori di quelle del *Carmagnola*. Un bilancio più generale e più pacato dell'esperienza romantica, fatto da uno alla cui nave si conveniva ormai altro cammino («più lungi dal lito»), ma non tanto da evitare, nella lettera del 6 luglio 1824 a Paride Zaiotti, di reagire agli sprezzanti giudizi sul romanticismo pubblicati dal magistrato bolognese, con una incalzante perorazione che eccede, secondo la stessa finale autocritica dello scrivente, «nel!'affermare sotto specie d'interrogazione, e nello sbalestrare giudizi»), è nella lettera al marchese Cesare d'Azeglio (1823), in cui l'enunciazione del «principio generale» del movimento romantico, coincidente con quello già enunciato per il teatro e col programma artistico di Manzoni, si cala nei precetti di una deontologia catechistica (*Scritti letterari*, p. 248 s., nn. 123-26):

[...] mi limiterò ad esporle quello che a me sembra il principio generale a cui si possano ridurre tutti i sentimenti particolari sul positivo romantico. [124] Il principio, di necessità tanto più indeterminato quanto più esteso, mi sembra poter esser questo: Che la poesia, e la letteratura in genere debba proporsi l'utile per iscopo, il vero per soggetto, e l'interessante per mezzo. Debba per conseguenza scegliere gli argomenti, pei quali la massa dei lettori ha, o avrà a misura che diverrà più colta, una disposizione di curiosità e di affezione, nata da rapporti reali, a preferenza degli argomenti, pei quali una classe sola di lettori ha una affezione nata da abitudini scolastiche, e la moltitudine una riverenza non sentita nè ragionata, ma ricevuta ciecamente. E che

in ogni argomento debba cercare di scoprire, e di esprimere il vero storico, e il vero morale; non solo come fine, ma come più ampia e perpetua sorgente del bello: giacché e nell'uno e nell'altro ordine di cose, il falso può bensì dilettere, ma questo diletto, questo interesse è distrutto dalla cognizione del vero; è quindi temporario e accidentale. [125] Il diletto mentale non è prodotto che dall'assentimento ad una idea; l'interesse, dalla speranza di trovare in quella idea, contemplandola, altri punti di assentimento, e di riposo: ora quando un nuovo e vivo lume ci fa scoprire in quella idea il falso, e quindi l'impossibilità che la mente vi riposi e vi si compiaccia, vi faccia scoperte, il diletto e l'interesse spariscono. [126] Ma il vero storico e il vero morale generano pure un diletto; e questo diletto è tanto più vivo e tanto più stabile, quanto più la mente che lo gusta è avanzata nella cognizione del vero: questo diletto adunque debbe la poesia e la letteratura proporsi di far nascere.

Il vetusto e ormai scolastico *docere delectando*, rinvigorito dalla volontà sociale e antiaccademica dei romantici e dalla tendenza religiosa del loro sistema (che Manzoni rileva con compiacimento, p. 251, n. 136, ed esalta con la sua opera), viene però incrinato da un onesto dubbio che ne dissolve la schematicità: «Non dissimulo, nè a Lei [...], nè a me stesso, perchè non desidero ingannarmi, quanto indeterminato, incerto e vacillante nell'applicazione, sia il senso dei vocaboli: utile, vero, interessante. E per non parlare che d'uno di essi, Ella sa meglio di me che il vero tanto lodato e tanto raccomandato nelle opere d'immaginazione, non ha mai avuto un significato preciso. Il suo ovvio e comune non può essere applicato a queste, perchè di consenso universale, vi debbe essere dell'inventato, cioè del falso» (p. 250, nn. 131-32). Ma già la lettera a Chauvet mostra che per Manzoni il vero è quello storico, dei fatti realmente accaduti nello spazio e nel tempo loro propri e per ciò stesso palesanti le reali tendenze della natura umana; quel vero che dà forza e luce di verosimiglianza a ciò che è aggiunto dalla interpretazione o integrazione del poeta. Ed è per questa via speculativa - la via dell'adesione al «sistema storico», che rigetta le due unità (lettera a Chauvet, p. 85, n. 38) - che l'autore di un romanzo in cui mirabilmente si equilibrano il vero storico e il verosimile d'invenzione, finirà col rinnegare la legittimità del genere misto nel più tardo saggio *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* (1850).

Conviene ora farsi un'idea di quelle riprove critico-letterarie con cui Manzoni sosteneva la sua teoresi estetica. La lettera a Chauvet ne contiene varie, ma quattro sono particolarmente acute nell'interpretare la struttura e i personaggi di capolavori drammatici (l'*Antigone* sofoclea;

lo svolgimento dell'*Otello* shakespeariano confrontato con quello della *Zaïre* di Voltaire; la mistione di comico e tragico in Shakespeare e di più numerose e discordanti emozioni nel *Faust* di Goethe, in cui anche per questo Goethe ha inventato un genere; il *Riccardo II* di Shakespeare) a confutazione delle unità di luogo e di tempo e anche dell'unità d'azione concepita in modo restrittivo. Scegliamo proprio la riprova sulla unità più cara a Chauvet e accettata ragionevolmente anche da Manzoni, l'unità di azione (pp. 81-84, nn. 23-32):

[23] «Pour que cette unité (d'action) existe dans le drame, il faut, dites-vous, que, dès le premier acte, la position et les desseins de chaque personnage soient déterminés.» [...] [24] [...] Certes, il faut que, pour s'intéresser à l'action, le spectateur connaisse la position de ceux qui y prennent part; mais pourquoi absolument dès le premier acte? Que l'action, en se déroulant, fasse connaître les personnages à mesure qu'ils s'y rallient naturellement, il y aura intérêt, continuité, progression, et pourquoi pas unité? Aussi cette nécessité de les annoncer tous dès le premier acte n'a-t-elle pas été reconnue ni même soupçonnée par plusieurs poètes dramatiques, qui cependant n'auraient jamais conçu la tragédie sans l'unité d'action. [25] Je ne vous en citerai qu'un exemple, et ce n'est pas dans un théâtre romantique que j'irai le chercher: c'est Sophocle qui me le fournit. Hémon est un personnage très intéressé dans l'action de l'*Antigone*; il l'est même par une circonstance rare sur le théâtre grec; c'est le héros amoureux de la pièce: et cependant, non-seulement il n'est pas annoncé dès le premier acte, si acte il y a, mais c'est après deux chœurs, c'est vers la moitié de la pièce, qu'on trouve la première indication de ce personnage. [26] Sophocle pouvait néanmoins le faire connaître dès l'exposition; il le pouvait d'une manière très naturelle, et dans une occasion qu'un poète moderne n'aurait sûrement pas négligée. La tragédie s'ouvre par l'invitation qu'Antigone fait à sa sœur Ismène d'aller, avec elle, ensevelir Polynice leur frère, malgré la défense de Créon. Ismène objecte les difficultés insurmontables de l'entreprise, leur commune faiblesse, la force prête à soutenir la loi injuste, et la peine qui en suivra l'infraction. [27] Quelle heureuse occasion Sophocle n'avait-il pas là de mettre dans la bouche d'Antigone les plus beaux discours au sujet d'Hémon, son amant, son futur époux, le fils du tyran! de jeter en avant l'idée du secours que les deux sœurs auraient pu attendre de lui! Le poète ne trouvait pas seulement, dans ce parti, un moyen commode et simple d'annoncer un personnage, mais bien d'autres avantages plus précieux encore dans un certain système de tragédie. [28] Il nouait fortement, par là, l'intrigue dès la première scène; en signalant des obstacles, il faisait entrevoir des ressources, et tempérant, par quelques espérances, le sentiment du péril des personnages vertueux; il annonçait une lutte inévitable entre le tyran jaloux de son pouvoir et le fils chéri de ce tyran; en un mot, il excitait vivement la curiosité. Eh bien! tous ces avantages, Sophocle les a négligés; ou, pour mieux dire, il n'y avait, dans tout cela, rien, non, rien que Sophocle eût regardé comme avantageux, comme digne d'entrer dans son plan.

[29] Vous vous souvenez, Monsieur, de la réponse qu'il fait faire par Antigone à Ismène? «Je n'invoque plus votre secours, dit-elle; et si vous me l'offriez maintenant,

je ne l'agrèerai pas. Soyez ce qu'il vous plaît d'être: moi, j'ensevelirai Polynice, et il me sera beau de mourir pour l'avoir enseveli. Punie d'une action sainte, je reposerai avec ce frère chéri, chérie par lui; car nous avons plus long-temps à plaire aux morts qu'aux habitans de la terre». [30] Voyez, Monsieur, comme tout souvenir d'Hémon aurait été déplacé dans une telle situation; comment, à côté d'un tel sentiment, il l'aurait dénaturé, affaibli, profané! C'est un devoir religieux qu'Antigone va remplir: une loi supérieure lui dit de braver la loi imposée par le caprice et par la force. Ismène seule, à ses yeux, a le droit de partager son péril, parce qu'elle est sous le même devoir. Qu'est-ce qu'un amant serait venu faire dans tout cela? et comment les chances d'un secours humain pouvaient-elles entrer dans les motifs d'une telle entreprise?

[31] Ainsi donc, comme toute cette partie de l'action marche naturellement, sans l'intervention d'Hémon, comme sa présence et son souvenir même y seraient inutiles et d'un effet vulgaire, le poète s'est bien gardé d'y avoir recours. Mais, lorsqu'Hémon commence à être intéressé à l'action, Sophocle le fait annoncer et paraître un moment après. Antigone est condamnée, l'épouse d'Hémon va périr; celui-ci est appelé par l'action même, et il se montre. Sa situation est comprise et sentie aussitôt qu'énoncée, parce qu'elle est on ne peut plus simple. Hémon vient devant son père défendre la vierge qu'il aime, et qui va mourir pour avoir fait une action commandée par la religion et par la nature; c'est alors et alors seulement qu'il doit être question de lui.

[32] Faudra-t-il dire, après cela, que *Y Antigone* de Sophocle manque d'unité d'action, par la raison que la position et les desseins de tous les personnages ne sont pas établis dès le premier acte?⁸

⁸ «Perché questa unità (d'azione) esista nel dramma, bisogna, voi dite, che fin dal primo atto la posizione e le intenzioni di ogni personaggio siano definiti". [...] Certo, perché s'interessi all'azione, è necessario che lo spettatore conosca la posizione di coloro che vi partecipano; ma perché, assolutamente, fin dal primo atto? Se l'azione, svolgendosi, farà conoscere i personaggi nell'ordine in cui vi compaiono naturalmente, ci sarà interesse, continuità, progresso, e perché non unità? Questa necessità di presentarli tutti fin dal primo atto non è stata del resto riconosciuta e neppure sospettata da molti poeti drammatici, che tuttavia non avrebbero mai concepito la tragedia senza unità d'azione. Non ve ne citerò che un esempio, che non andrò a cercare in un teatro romantico: me lo fornisce Sofocle. Emone è un personaggio molto implicato nell'azione dell'*Antigone*, e lo è anche per una circostanza rara nel teatro greco; è l'eroe amoroso della tragedia. E tuttavia, non solo non è annunciato fin dal primo atto, se di atto si tratta, ma dopo ben due cori e verso la metà della tragedia si trova il primo accenno a quel personaggio. Eppure Sofocle poteva farlo conoscere fin dal prologo; e lo poteva in un modo molto naturale e in una occasione che un poeta moderno non avrebbe certamente trascurata. La tragedia si apre con l'invito che Antigone rivolge alla sorella Ismene di accompagnarla a seppellire il loro fratello Polinice, nonostante il divieto di Creonte. Ismene le oppone le insuperabili difficoltà dell'impresa, la debolezza di loro due, la forza pronta a sostenere la legge ingiusta, e la pena che seguirà l'infrazione. Che felice occasione aveva Sofocle di mettere in bocca ad Antigone i più bei discorsi riguardo a Emone, il suo innamorato, il suo futuro sposo, il figlio del tiranno! di proporre l'idea dell'aiuto che le due sorelle avrebbero potuto aspettarsi da lui! Il poeta non avrebbe solo trovato, in questo partito, un mezzo comodo e semplice di annunciare un personaggio, ma molti altri vantaggi, ancor più preziosi in un certo sistema di tragedia. Avrebbe annodato fortemente, con tale mezzo, l'intreccio fin dalla prima scena; segnalando

La perfetta collocazione del significato dell'*Antigone* sofoclea nel contrasto tra l'assoluto della moralità e la contingenza della passione, e la rigorosa verifica della «storicità» e «naturalzza» nel quadro della sua struttura eventiva e letteraria (fino a porre la prudente riserva «dès le premier acte, si acte il y a»)⁹ sono calate in un dialogo di confutazione con Chauvet, cui è affidata la prima reale battuta; dialogo che, dopo questa, procede per via di esplicitazione delle sue implicazioni, ipotizzando un intreccio dell'*Antigone* sulla regola enunciata dallo scrittore francese: una vera e propria dimostrazione per assurdo. Alla vibrante argomentazione, mossa dai consueti retoremi manzoniani (esclamazioni e interrogazioni, simmetrie crescenti, ribadimenti duplici e triplici), è sotteso l'ironico gusto di sconfiggere un classicista sull'esempio di un capolavoro classico.

degli ostacoli, avrebbe fatto intravedere delle vie di scampo e temperato con qualche speranza il sentimento del pericolo che incombeva sui personaggi virtuosi; avrebbe preannunciato una inevitabile lotta tra il tiranno geloso del proprio potere e il suo amato figlio; in una parola, avrebbe eccitato vivamente la curiosità. Ebbene! tutti questi vantaggi Sofocle li ha trascurati; o, per meglio dire, in tutto ciò non vi era niente, proprio niente che Sofocle abbia considerato vantaggioso e degno d'entrare nel suo disegno.

Ricordate, Signore, la risposta che egli fa dare da Antigone a Ismene? "Io non invoco più il vostro soccorso" dice; "e se voi ora me l'offerite, non lo gradirei. Siate come vi piace di essere; quanto a me, io seppellirò Polinice, e mi sarà bello morire per averlo seppellito. Punita di un'azione santa, riposerò con questo amato fratello, amata da lui; perché dobbiamo piacere più a lungo ai morti che agli abitanti della terra". Vedete, Signore, come ogni ricordo di Emone sarebbe stato fuori posto in una tale situazione; come, accanto a tale sentimento, l'avrebbe snaturato, indebolito, profanato! È un dovere religioso che Antigone si avvia a compiere: una legge superiore le dice di sfidare la legge imposta dal capriccio e dalla forza. Sola Ismene, ai suoi occhi, ha il diritto di condividere il suo pericolo, perché soggiace allo stesso dovere. Che parte avrebbe avuto in tutto questo un innamorato? e come le probabilità di un soccorso umano potevano entrare nei moventi di una tale impresa?

Perciò, poiché tutta questa parte dell'azione procede in modo naturale senza l'intervento di Emone, e poiché la sua presenza e lo stesso suo ricordo vi sarebbero inutili e di un effetto banale, il poeta si è guardato bene dal ricorrevvi. Ma quando Emone comincia a essere implicato nell'azione, Sofocle lo fa annunciare e subito dopo apparire. Antigone è condannata, la sposa di Emone sta per morire; lui è chiamato dall'azione stessa e si mostra. La sua situazione è compresa e sentita non appena enunciata, perché è la più semplice possibile. Emone viene davanti al padre per difendere la vergine che ama e che sta per morire per aver fatto un'azione comandata dalla religione e dalla natura; è allora, e allora soltanto, che ci si deve occupare di lui.

Sarà il caso di dire, dopo ciò, che l'*Antigone* di Sofocle manca di unità d'azione perché la posizione e le intenzioni di tutti i personaggi non sono stati fissati fino dal primo atto?»

⁹ «fin dal primo atto, se di atto si tratta».

3. Il giudizio letterario implica una poetica

Si dà quasi intera la lettera di Manzoni a Diodata Saluzzo di Roero del 16 novembre 1827 perché costituisce il modello principe della corrispondenza che possiamo chiamare di consulenza letteraria. È nota la ripugnanza di Manzoni alla dispute letterarie, salvo che non si trattasse di giustificare un proprio lavoro, come nel caso della prefazione al *Carmagnola* sulle unità di tempo e di luogo nella tragedia, della lettera a Victor Chauvet sul medesimo tema (1820), e di quella del 6 luglio 1824 a Paride Zaiotti, che è di ardente difesa del «sistema» romantico, ma collegata alla recensione dell'*Adelchi* nella «Biblioteca italiana». Si pensi invece al cortese ma netto rifiuto al desiderio di Cesare Taparelli d'Azeglio, segnalato dalla stessa Saluzzo, di pubblicare la lettera del 22 settembre 1823 sul romanticismo; rifiuto fondato su più di un motivo: «Punzecchiare così un sistema non mi par buon consiglio: bisogna ammazzarlo, o lasciarlo stare. Oltracciò, queste opinioni furono e sono soggetto di controversia; e Le confesso che, per tollerar bene quello che le controversie letterarie recano di spiacevole, ho bisogno di potermi render testimonio ch'io non sia stato occasione di provarle» (lettera a Diodata Saluzzo di Roero, 14 novembre 1827). Già nella lettera del 17 febbraio 1824 a monsignor Luigi Tosi Manzoni aveva manifestato la fiducia che le sue «opinioni solitarie e spassionate» non fossero provocatrici di ire né fomentatrici della «guerra abituale» tra letterati: «Quanto alle inimicizie letterarie, io credo di poter confidare che la pubblicazione di ciò che vado scribacchiando [i *Promessi sposi!*] non sia per attirarmene. Rintracciando le idee con la maggior possibile diligenza, e ponendole in carta sinceramente quali mi si presentano, mi trovo, nel vero, in opposizione con molti, ma non sono con alcun partito. Ora, s'io non m'inganno, le contraddizioni che vengono da partito sono quelle che eccitano specialmente la collera di chiunque è nel partito opposto». Un motivo segreto di tale appartarsi si può cercare nel timore di essere coinvolto in riviste letterarie politicamente compromesse o sensibili: come nei casi di rifiuto a collaborare alla «Biblioteca italiana» (risposta in data 26 agosto 1815 all'invito del direttore Giuseppe Acerbi, con l'energica formula «risoluto di non entrare in qualsivoglia associazione letteraria») e all'«Antologia» di Vieusseux (lettera del 14 gennaio 1832); ma diverso fu certamente il motivo del dichiarato

astenersi dal leggere i giornali letterari italiani (cfr. la lettera a Diodata Saluzzo di Roero del 24 marzo 1830), che giungeva fino all'eccesso di astenersi dal leggere un articolo sui romanzi storici stampato in uno di quei giornali e inviatogli dall'autore (lettera del 20 novembre 1830 a Giuseppe Bianchetti). Se nella vecchiezza prevalse il desiderio di non figurare come «parte militante» nella stessa milizia in cui militava David Norsa che, aspirante alla riconciliazione della Chiesa con la patria, voleva dedicargli la ristampa dei suoi *Pensieri di un cattolico* (lettera a David Norsa del 5 marzo 1871), e finalmente il confessato «amore della quiete» (lettera del 14 marzo [1871] allo stesso), nella gioventù e nella maturità, e nel pieno della creazione, quel farsi parte per sé stesso fu segno di un fastidio delle dispute casalinghe e dei «sistemi» letterari (come di quelli linguistici); dello stesso sistema romantico che egli aveva difeso contro i detrattori. Rivelatrice autentica della psicologia manzoniana sembra la già ricordata lettera del 23 gennaio 1821 a Goethe, dal cui apprezzamento del *Carmagnola* Manzoni trae animo «a proseguire lietamente» gli studi letterari, «confermandosi nell'idea che per compire il meno male un'opera d'ingegno, il mezzo migliore è di fermarsi nella viva e tranquilla contemplazione dell'argomento», astraendosi dalle norme convenzionali e dai temporanei desideri dei lettori. E certificante, oltre che dell'insofferenza, dell'effettivo superamento delle regole sia altrui che proprie, e quindi delle dispute che ne scaturivano, è la lettera del 16 febbraio 1829 a Francesco Guicciardini che lo invitava ad accettare la nomina a socio corrispondente della Società Filodrammatica di Firenze: «Debbo confessarle schiettamente che, da quelle pubblicazioni in poi [i miei poveri e scarsi tentativi drammatici e il pochissimo che ho scritto intorno ai principi dell'arte], le mie idee sono andate oltre assai nella buona o cattiva strada in cui io era entrato; e che, se quella poté parer licenza, le mie opinioni attuali, in questo particolare, tendono affatto all'anarchia, per non dire alla distruzione dell'arte medesima». C'era anche, però, la riluttanza a giudicare, opponendo, a chi gli chiedeva un giudizio, la «legge di non farmi giudice degli scritti altrui» (lettera del 2 ottobre 1863 a Antonio Solimani); perciò, o si rifiutava di leggere, restituendo le composizioni, o chiedeva licenza di leggere senza giudicare («Si contenti dunque ch'io possa godermi col cor quieto la lettura del Dramma», lettera del 5 gennaio 1855 a Giuseppe Vollo). Si può supporre che il rifiuto di

leggere composizioni non pubblicate, quando gliene fosse chiesto un giudizio, adducendo una incapacità o «una troppo giusta diffidenza di sè medesimo», fosse da attribuire al sospetto dell'utilizzazione del suo apprezzamento nel lancio dell'opera e che la dichiarata incapacità di giudicare fosse pretestuosa; tanto più quando sappiamo da buoni testimoni delle conversazioni di casa Manzoni che l'ospite era un critico tutt'altro che indulgente o accomodante. La difficoltà, qui, era di natura, più che pragmatica, teoretica; e sarebbe ingenuo, di fronte a una mente come quella di Manzoni, non sospettarlo. «Dal proferire un parere senza ragioni,» scriveva Manzoni l'11 aprile 1826 a Stanislao Marchisio, che gli aveva sottoposto una sua tragedia «un'asciutta sentenza, quando anche non fosse il rispetto particolare che Le è dovuto, basterebbe a trattenermi la sconvenienza della cosa. Quanto ad un parere ragionato, non saprei dirle se sia per me cosa più difficile il compormelo in mente o l'esprimerlo con parole»; e il 9 novembre 1823 aveva declinato l'invito di Luigi Pellico a dare un giudizio di una sua commedia manoscritta con termini ancora più espliciti: «Non ch'io non sappia a un bisogno lanciare anch'io risolutamente le mie sentenze, e far l'uomo addosso alle cose altrui; ma in voce, e con amici vecchi coi quali ormai non debbo più aver paura di dire ciò che alla prima osservazione sarò obbligato di ritrattare, coi quali posso farmi lecito di dare dubbii invece di soluzioni, e di mettere in campo le idee come mi vengono, mozze e imperfette, perché dalle repliche ricevano poi un tal quale compimento, o sieno chiarite per ispropositi, coi quali insomma il mio discorso può camminare a tentone, a balzi, a precipizio, innanzi e indietro; ché tale è il suo andare. Or veda se questo sia modo di procedere in iscritto, e con Lei. Mi lasci ella dunque il piacere di gustare le sue composizioni in istampa, netto dall'obbligo di allacciarmi una giornea». Ripugnanza a emettere giudizi o pareri non elaborati e motivati rigorosamente che è d'altronde coerente con tutto il comportamento mentale del Manzoni scrittore. Dove però la difficoltà di dare un giudizio letterario non orale né colloquiale ma fissato nella scrittura consegue una formulazione specifica è nella lettera del 16 novembre 1827 a Diodata Saluzzo.

Prima di esaminarla convien dire che ci sono lettere in cui Manzoni fa eccezione alla sua «legge di non farsi giudice degli scritti altrui». Non quelle di un più o meno generico gradimento, imposto da una rituale cortesia (come il ringraziamento per «i suoi bei versi e le nobili

sue prose» rivolto a Quirico Viviani nella lettera del 26 febbraio 1827), né quelle che si limitano a mere osservazioni di contenuto. Come esempio cospicuo di quelle che si aprono a giudizi di valore è da citare la lettera del 20 aprile 1839 a Giovanni Prati, dove, dopo aver premesso che «a voler rendere altrui ragione di quel sentimento che pur nasce in me alla lettura di un componimento, mi bisognerebbe prima renderla distintamente a me stesso; e io non so più strano e più dubbioso lavoro di questo. E d'altra parte pronunziare un tal sentimento, senza darne ragione, sarebbe in me arroganza da rendere odiosa anche la lode», ammette la vocazione del giovane a poetare («Se tu segui tua stella...») e poi gli fa osservazioni e consiglia correzioni di contenuto. E anche da citare la lettera a Edmondo de Amicis del 15 giugno 1863, che intuisce la sommessima ma autentica vena poetica del sedicenne, paragonandolo alla fioritura rigogliosa, ma solo in parte allegante, di un giovane melograno del proprio giardino, non senza rimproverargli gli oltraggi al papa. Talvolta il giudizio di valore s'impegna in asserzioni superlative, come nella lettera dell'8 novembre 1843 a Giuseppe Giusti: «Non so se sia stato maggiore per me il piacere di legger de' versi bellissimi, o quello di veder nascere una gloria italiana» (espressione che tuttavia non impedisce una grave riserva di contenuto: «deploro amaramente ciò che tocca la religione, o che è satira personale»). Certo, mentre non meravigliano le lodi, le correzioni e i suggerimenti di correzioni agli inni sacri di Giuseppe Borghi negli anni 1828 e '29, data, oltre l'emulazione innografica, la stretta collaborazione linguistica dei due attorno al vocabolario di Cherubini, né il caldo apprezzamento dei versi di Louise Colet per una singolare coincidenza poetica (lettera a L. Colet del [2 febbraio 1860]), meraviglia l'eccessiva e insieme sbrigativa valutazione degli «stupendi versi» dell'allora celebrato Giuseppe Aurelio Costanzo (biglietto del 16 febbraio 1870). Sembra in ogni modo diverso il giudizio di Manzoni sulla poesia da quello, più raro, sulla prosa; su questa l'apprezzamento estetico è complicato dalla dolente questione della lingua, come quando, definendo incisivamente il complesso stile di Pietro Giordani, Manzoni augura di veder presto qualche scritto suo che mostri ancora «ciò che *potria* la lingua nostra»: «Non che codesta così animata e così florida, così severa e così franca precisione, non che codesta così pellegrina naturalezza possa mai diventar comune, giacché la sua modestia mi obbliga ad antivenire una tanto strana

interpretazione; ma mi par pure che l'eccellente, quantunque poco, sia argomento, se non saggio, del molto buono che potrebb'essere. Ci dia Ella intanto un po' di eccellente, e se è destino dell'Italia che questo non ci venga mai meno [...], faccia Ella, che è di quelli a cui tocca, che, insieme col danno, abbiamo almeno anche il vantaggio della singolare nostra condizione» (lettera del 10 agosto 1832).

Nella lettera del 16 novembre 1827 a Diodata Saluzzo il giudizio letterario consegue - dicevamo - piena consapevolezza teorica, assurdo da puntuale difficoltà a problema di quella particolare forma di conoscere che è la critica dell'opera d'arte. Tale maturazione può essere in parte dovuta al parere che la classico-romantica diluviante versificatrice, celebrata dal coro dei maggiori poeti contemporanei, ai quali si associa, nelle sue lettere, lo stesso Manzoni, gli aveva chiesto sul suo più vasto e impegnativo sforzo poetico, il poema *Ipazia o della Filosofia* inviategli in contraccambio di una copia dei *Promessi sposi*; né va dimenticato che l'invio del poema era stato preceduto, nello stesso anno, da un'ode in cui la Novella Poesia esaltava in Alessandro Manzoni il proprio campione. Ma la vera radice è da cercare in quel profondo ripensamento sulle poetiche e sui generi letterari che cominciò in Manzoni con la composizione delle tragedie e continuò ciclicamente fin dopo l'uscita del romanzo e le osservazioni di cui fu oggetto, culminando nel saggio *Del romanzo storico*. Della quale ciclica continuità è spia la citazione del *Corso di letteratura drammatica* di Augusto Guglielmo Schlegel nella traduzione di Albertine Necker de Saussure, acquistato dieci anni prima a Parigi per il tramite dell'amico Fauriel. Anche tipologicamente la lettera alla Saluzzo è il prodotto più maturo della serie che abbiamo percorsa. La prima parte, dopo i convenevoli sul ritardo responsivo, attribuito in gran parte alla soggezione di parlare dell'«egregio Poema», elenca le impressioni (di meraviglia e diletto) fatte sul Manzoni lettore dai suoi vari registri (sublime, patetico, ispirato, profondo, pellegrino, nobile); «impressioni», e come tali buone per il lettore nella sua immediatezza percettiva; dalla quale al tradurle in parole precise c'è un «immenso intervallo». La forte asserzione resta immotivata e sospesa nelle ambagi cerimoniose con cui Manzoni si deprime davanti alla degnazione della contessa fino a rifugiarsi nel piemontesismo *Mi povr'omm!* Poi, con trapasso improvviso, la motivazione: il giudizio di un componimento poetico ha da essere niente meno di una poetica. E

la seguente citazione di Schlegel spiega la portata di «poetica»: poiché la forma dei componimenti deve essere organica e non meccanica, cioè fissa ed esteriore, ogni componimento, come ha la sua natura propria individuale e le ragioni speciali della sua esistenza e del suo modo, così richiede di esser giudicato con regole sue proprie. Ecco il passo di Schlegel tradotto dall'originale: dopo aver asserito che lo spirito poetico richiede una propria limitazione per muoversi all'interno di essa con bella libertà, operando secondo leggi derivanti dalla sua propria essenza se la sua forza non deve svaporare nel vuoto, precisa: «Le opere del genio non possono dunque essere prive di forma; ma di ciò non c'è alcun pericolo. Tuttavia, per poter rispondere alla obiezione di mancanza di forma, dobbiamo capire l'esatto significato del termine *forma*, poiché dalla maggior parte dei critici, e più specialmente da quelli che insistono su una rigida regolarità, è interpretato puramente in un senso meccanico e non, come deve, organico. La forma è meccanica quando, mediante una forza esterna, è imposta ad una materia come un'addizione accidentale senza relazione con la sua natura; come, per esempio, quando diamo una qualsivoglia forma a una materia molle affinché la conservi dopo essersi indurita. La forma organica invece è innata; essa si plasma dall'interno e acquista la sua determinatezza contemporaneamente al perfetto sviluppo del germe. Dappertutto nella natura noi scopriamo tali forme, dovunque si muovano forze vive, dalla cristallizzazione dei sali e dei minerali alle piante e ai fiori e da questi alla formazione dell'immagine umana. Anche nelle belle arti, come nel dominio della natura, l'artista suprema, tutte le forme genuine sono organiche, cioè determinate dalla sostanza dell'opera. In una parola, la forma è nient'altro che una esteriorità significante, la parlante fisionomia di ogni cosa, che fin quando non è sfigurata da un accidente distruttivo, dà una vera testimonianza della sua coerenza nascosta». E poco oltre: «Le forme variano con la direzione presa dal senso poetico; e quando diamo ai nuovi generi di poesia i nomi vecchi e giudichiamo secondo i loro concetti, applichiamo l'autorità dell'antichità classica in modo del tutto incompetente». Dall'organicismo romantico dell'estetica schlegeliana, che aveva distinto le opere drammatiche nelle due opposte classi di classiche e romantiche, Manzoni trae l'auspicio di una nuova critica («principio fondamentale e fecondo, il quale [...] può, anzi dee [...] rinnovare essenzialmente la critica di diritto e di

fatto»); quella critica che già Schlegel, nella stessa sua opera, aveva definito non la malevola scoperta e denuncia dei difetti di un'opera d'arte, ma la piena imparziale comprensione di essa nel suo ambiente storico e culturale. Quindi da un'estetica, cioè da una dottrina o filosofia dell'arte, il critico passa necessariamente ad una poetica, cioè al modo di concepire e di dar forma al concepimento proprio del singolo artista e della singola opera; questa è la giusta deduzione che Manzoni trae dalle premesse di Schlegel. C'è da chiedersi se quanto egli aggiunge poi - di ammettere leggi universali, applicabili a tutti i componimenti, e leggi più particolari, applicabili al singolo genere letterario - discenda dalla schlegeliana «limitazione» (*Umgrenzung*) necessaria a non svaporare nel vuoto (di cui Schlegel cita come esempio l'invenzione del metro); ma lo smentisce lui stesso, riducendo quelle leggi a dei presupposti di buona fattibilità e togliendo a ciò che può essere formulato in regole comuni (non meglio specificate) ogni peso rispetto al valore del singolo componimento; valore che consiste - viene subito affermato - «in ciò che ognuno ha di suo, di proprio, di esclusivo», cioè nel soggetto visto «come un vero individuo morale», nei modi di essere ad esso convenienti e nelle stesse regole universali personalizzate al soggetto. E questo è il punto di ritorno all'oggetto della lettera: il poema *Ipazia*, tanto «individuo morale» da avergli l'autrice dato nel frontespizio un nome generico (poema) senza riuscire a trovare un nome bell'e fatto per identificarne la specie, sì da esser dovuta ricorrere, nella prefazione, a una definizione (romanzo storico e filosofico in versi); il che dispensa Manzoni dal superare «l'intervallo immenso» che corre tra le «sincere impressioni» e un «giudizio fondato», tra il sentire e lo spiegare, cioè dall'arduo compito di dichiararne la poetica.

Se guardiamo oltre a questa lettera, per esempio al saggio *Del romanzo storico*, vi troveremo svolti e applicati, con alta coerenza, i principi di critica letteraria enunciati a Diodata Saluzzo.

Si trascrive qui gran parte della lettera a Diodata Saluzzo di Roero del 16 novembre 1827 da *Tutte le lettere*, I, pp. 447-50 e 923 s.:

Chiarissima Sig.ra,

S'io dicessi che la mia assenza da Milano, le brighe inevitabili che tengon dietro il ritorno, altre piccole gite, dei troppo lunghi momenti d'assoluta inabilità allo scrivere, furon tutte cagioni del così tardo adempiere ch'io fo un ufficio impostomi egualmente dalla ammirazione della mente e dalla riconoscenza del cuore, direi vero, ma non direi

tutto. La cagione più forte e la più continua fu la soggezione che mi prese ogni volta ch'io volli farmi a parlare dell'egregio suo Poema; e per vincer la quale finalmente, non trovo miglior mezzo che il confessarla. Le varie impressioni di maraviglia e di diletto che ha fatte in me, ora il sublime, ora il patetico, ora l'inspirato, il profondo, il pellegrino, il nobile dell'*Ipazia*, son buone per me; ma da tali impressioni alle parole che possano significarle in un modo più particolare, c'è, per me almeno, un immenso intervallo; lasciando anche stare la difficoltà speciale di trovar le parole degne d'essere adoperate con Lei. Pensi dunque, illustre signora Contessa, che effetto abbian dovuto produrre sull'animo mio quelle troppo cortesi espressioni colle quali Ella mostra degnarsi di aspettar da me un giudizio. Me pover uomo! mi permetta ch'io Le dica al modo un po' di costi. Lasciando star pure che invertimento di parti e che strana mutazione di posti sarebbe codesta, Le dirò che il giudizio d'un componimento, tanto più quanto più questo sia esteso, originale, bello, ha a essere, com'io la sento, niente meno d'una poetica. Io sono profondamente persuaso della verità di quel principio, espresso la prima volta ch'io sappia dal sig.r A.G. Schlegel, che la forma de' componimenti vuol essere organica e non meccanica, risultante dalla natura del soggetto, dal suo svolgimento interiore, dalle relazioni delle sue parti, e dal loro, per dir così, andare a luogo; e non dall'improntamento d'una stampa esteriore, estranea: principio fondamentale e fecondo, il quale, quando sia trattato, particolareggiato, applicato, e lo sarà tosto o tardi, inevitabilmente, può, anzi dee, s'io non m'inganno, rinnovare essenzialmente la critica di diritto e di fatto. Ammesso, o piuttosto riconosciuto questo principio, s'è condotti o costretti a riconoscer pure che ogni componimento, come ha o dee avere la sua natura propria individuale, le ragioni speciali della sua esistenza e del suo modo, così richiede d'esser giudicato con regole sue proprie che son poi il medesimo. Non già ch'io sia così cieco da non vedere delle leggi universalissime, applicabili a tutti i componimenti, e delle più particolari, applicabili soltanto a questo e a quel genere; ma mi pare anche di vedere che le veramente tali sieno così ovvie, così semplici, alcune quasi così necessarie, che a trasandarle o a violarle considerabilmente nel fatto ci voglia una cortezza d'ingegno o un pervertimento di giudizio, incompatibili l'una e l'altro colla possibilità di produrre un'opera degna d'esame: mi pare insomma che sieno piuttosto una condizione che un pregio de' componimenti, e che non possano quindi divenir materia d'un giudizio, come, a stimare l'abilità d'un uomo per qualche negozio importante, non si metterà in conto ch'egli non sia un insensato. I fatti poi, com'io li posso scorgere, mi confermano sempre più in questo avviso, o piuttosto sono i fatti stessi che me lo suggeriscono. Perchè, raffrontando i migliori [componimenti], e dirò specialmente, i poemi, mi pare che quello che hanno di simile fra loro e fra loro soli sia una loro eccellenza, un grado di perfezione, un ben pensato, un bene scelto, un ben detto, non riducibile a regole; e che quello che vi si può ridurre a regole, dico comuni, buone per ogni altro soggetto, abbiano simile non solo fra loro, ma coi componimenti d'inferiore eccellenza, coi mediocri, e colla più parte degli assolutamente cattivi. Il valor vero d'ognuno mi par che stia in ciò che ognuno ha di suo, di proprio, di esclusivo: nel soggetto, il quale abbia in sè e dimostri le ragioni sue di essere, si presenti, per dir così, alla contemplazione come un vero individuo morale: nei modi d'essere convenienti al soggetto, dalle parti principali, fino, direi quasi, agli ultimi accessori; nell'applicazione stessa di quelle

regole universali, che in ogni soggetto prendono, o hanno a prendere un carattere speciale. Ognuno mi pare che abbia o debba avere un ordine, un progresso, una unità, una espressione sua propria: tanto che fra le tante, mi sembra singoiar lode dell'*Ipazia* questa: ch'Ella non abbia potuto darle un nome, se non generico, e volendo individuarne la specie abbia dovuto ricorrere ad una definizione, non trovando un vocabolo bell'e fatto. Certo, le sincere impressioni che si provano alla lettura d'un componimento sono prodotte da quelle stesse qualità speciali che dovrebbero servir di materia ad un giudizio fondato; ma tra quel sentire e questo spiegare l'intervallo è immenso; quello stesso che passa tra il dir bello un volto, bella una musica e il render ragione della loro bellezza. Ma queste ciarle che riguardo alla cosa son peggio che poche, son già troppe a spiegare quanto io mi senta ragionatamente lontano dal poter giudicare l'*Ipazia*; mentre m'è così facile di poter dire ch'ella mi sembra degna di Lei, voglio dire d'un alto intelletto, d'una ricca e potente fantasia, e d'un cuor generoso. Gradisca Ella dunque il semplice omaggio della mia ammirazione; e quello insieme dell'assente amico mio Grossi, che mi lasciò l'incarico di presentarglielo, e che sente vivamente l'onor che gli viene d'un tal dono.

[...]

[Alessandro Manzoni]

4. Dei componimenti misti di storia e d'invenzione. La verità della storia e la verità dell'arte

Mosso dal convincimento che l'epopea primitiva, e per dir così spontanea, non fu, nell'opinione degli uomini cui era raccontata o cantata, altro che storia; e che, quando non fu più accettata come storia vera e genuina, essa continuò ad essere dilettevole e apprezzata per l'aspetto estetico; Manzoni scorge l'origine dell'epopea letteraria nella imitazione della spontanea e la vede perciò legata alle tradizioni dell'età favolosa ma separante il verosimile dal vero, ormai oggetto della storia. Il monumento che intermedia tra l'epopea primitiva, rappresentata dall'*Iliade* e dall'*Odissea*, e quella che prese ad oggetto un avvenimento storico e di tempi storici, e che quindi si può chiamare epopea storica, iniziata con la *Farsalia* di Lucano, fu l'*Eneide*. Il passo relativo all'*Eneide* e all'arte di Virgilio, che qui si esamina, è trascritto dalla parte seconda del discorso *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* (1850), la quale contiene il paragone tra l'assunto del romanzo storico e quello dell'epopea e della tragedia nella loro varia relazione con la storia. Il testo è tratto da *Scritti letterari*, pp. 323-28, nn. 44-59.

E subito da notare che Manzoni accetta l'esistenza dei generi e delle loro specie, come aveva fatto nella stessa lettera a Diodata Saluzzo del 16 novembre 1827 quando, dopo aver affermato, sulle orme di Augusto Guglielmo Schlegel, che ogni opera letteraria è un «individuo morale» caratterizzato da una forma non esterna ma organica, fa leva sull'imbarazzo della stessa autrice di *Ipazia* a definire la specie del suo poema, cioè a riconoscere la sua individualità morale. Neppure Schlegel, del resto, aveva spinto la sua concezione della forma organica ad abolire il genere letterario, non solo per il fatto di svolgere un intero corso di lezioni sopra un genere, quello drammatico, ma perché nel naturalismo culturale di Schlegel e di Manzoni le forme tipologiche paiono quei limiti e quegli stampi senza i quali la creazione svaporerebbe nel vuoto. E all'interno di essi che gl'individui si sviluppano liberamente secondo le proprie tendenze organiche. L'arguta lettera del 17 novembre 1845 a Giuseppe Giusti attesta, nonostante la burlesca prosopopea della Poesia, il persistente riferimento di Manzoni ai generi letterari: «La poesia era una gran signorona, che aveva di molti poderi; ma ora, una parte n'ha persi, e per altri, c'è de' cattivi segni. La bucolica, ch'era un buon poderino, e che musì di lavoratori ha avuti! s'è smessa di coltivare per la prima, e ho paura per sempre. L'epopea c'è sempre, in titolo: ma con questo che il coltivarla sia un lavoro sovrumano, un'impresa temeraria; e il posseder le cose in questa maniera mi par quasi un non accorgersi di non averle più. La drammatica, s'è, si può dire, smesso, per buone ragioni, il metodo vecchio di coltivarla; ma quando si sarà trovato il novo, mi farai un gran piacere ad avvertirmene, se sono in questo mondo. Ora, la signorona vecchia, che non vorrebbe rimaner con nulla al sole, e si trova avere ancora del capitale, cosa fa? Dice a' suoi lavoratori: Diavolo! che nessuno di voi sia capace di trovare un terreno novo da dissodare, e farmene un novo podere. Quanti l'intendono, o quanti la possono intendere? Non so; so che tu sei stato uno. Dunque lavora [...]»; lettera scritta parlatamente, alla Giusti, e preceduta di poco da quella dell'8 novembre 1843 allo stesso amico, con la quale Manzoni ne riconosceva l'originalità poetica. E tutto il discorso *Del romanzo storico* è calato dentro alcuni grandi generi della letteratura europea, non radicalmente negati, ma sottoposti, f per usare un'espressione della lettera al Giusti, a «un dubbio serio e inquieto»; generi accomunati dalla problematica mescolanza di storia e invenzione ma diversificati

dall'età, dall'ambiente, dalla cultura, per cui il confronto manzoniano costituisce, sotto quell'aspetto, un cospicuo saggio di letteratura comparata. La ragione del dubbio sta dunque a monte di quei generi: nell'assoluta esigenza manzoniana di legittimazione gnoseologica ed etica del pensiero umano, un pensiero che per lui passa inevitabilmente attraverso il fuoco della rivelazione divina. In quel fuoco stanno - secondo l'ideologia rosminiana - le idee di cose reali e le idee di cose possibili, del vero e del verosimile; il primo, non falsificabile, appartenente alla storia, il secondo appartenente anche all'arte, ma acquistante in essa una verità diversa dal reale, la verità definitiva e irrevocabile della bellezza: «L'arte è arte in quanto produce, non un effetto qualunque, ma un effetto definitivo. E, intesa in questo senso, è non solo sensata, ma profonda quella sentenza, che il vero solo è bello; giacché il verosimile (materia dell'arte) manifestato e appreso come verosimile, è un vero, diverso bensì, anzi diversissimo dal reale, ma un vero veduto dalla mente per sempre o, per parlar con più precisione, irrevocabilmente: è un oggetto che può bensì esserle trafugato dalla dimenticanza, ma che non può essere distrutto dal disinganno. Nulla può fare che una bella figura umana, ideata da uno scultore, cessi d'essere un bel verosimile: e quando la statua materiale, in cui era attuata, venga a perire, perirà bensì con essa la cognizione accidentale di quel verosimile, non, certamente, la sua incorruttibile entità» (*Del romanzo storico*, in *Scritti letterari*, p. 298 s., nn. 36-37).

Già nella lettera a Victor Chauvet, del 1820, si matura l'opposizione tra vero e verosimile, tra storia e poesia: la credenza che le regole drammatiche delle due unità stimolino l'immaginazione dell'artista e lo forzino a farsi creatore, «cette nécessité de créer, imposée arbitrairement à l'art» obietta Manzoni «l'écarté de la vérité, et le détériore à la fois dans ses résultats et dans ses moyens»¹⁰ (ivi, p. 120, n. 159); «l'essence de la poésie ne consiste pas à inventer des faits: cette invention est ce qu'il y a de plus facile et de plus vulgaire dans le travail de l'esprit»¹¹ (ivi, n. 160); «Mais, dira-t-on peut-être, si l'on enlève au poète ce qui le distingue de l'historien, le droit d'inventer les faits, que lui restet-il?

¹⁰ «quella necessità di creare, imposta arbitrariamente all'arte, la allontana dalla verità e la danneggia tanto nei suoi risultati che nei suoi mezzi».

¹¹ «l'essenza della poesia non consiste nell'inventare dei fatti: tale invenzione è ciò che c'è di più facile e di più banale nel lavoro dello spirito».

Ce qui lui reste? la poésie; oui, la poésie. Car enfin que nous donne l'histoire? des événemens qui ne sont, pour ainsi dire, connus que par leurs dehors; ce que les hommes ont exécuté: mais ce qu'ils ont pensé, les sentiments qui ont accompagné leurs délibérations et leurs projets, leurs succès et leurs infortunes; les discours par lesquels ils ont fait ou essayé de faire prévaloir leurs passions et leurs volontés sur d'autres passions et sur d'autres volontés, par lesquels ils ont exprimé leur colère, épanché leur tristesse, par lesquels, en un mot, ils ont révélé leur individualité: tout cela, à peu de choses près, est passé sous silence par l'histoire; et tout cela est le domaine de la poésie»¹² (ivi, p. 122, n. 166); ed è in questo campo che il poeta crea, «dans le sens le plus sérieux et peut-être le seul sérieux de ce mot»¹³ (ivi, n. 167); «Expliquer ce que les hommes ont senti, voulu et souffert, par ce qu'ils ont fait, voilà la poésie dramatique: créer des faits pour y adapter des sentimens, c'est la grande tâche des romans, depuis mademoiselle Scudéri jusqu'à nos jours»¹⁴ (ivi, p. 130, n. 191).

Perciò i generi misti di storia e d'invenzione, anche il più recente e il più raffinato di essi, il romanzo storico, appaiono a Manzoni falsi, per la contraddizione interna e innata del loro assunto, di fondere in modo unitario e appagante l'elemento storico con l'elemento inventivo; contraddizione aggravata dal crescente bisogno di verità storica nel pubblico dei lettori e dal simultaneo diminuire della loro tolleranza nei confronti dell'alterazione di quella verità, nonché dalla loro diversa impostazione e reattività psicologica nei riguardi del racconto di un fatto realmente avvenuto e di una bella invenzione poetica. Inconvenienti esposti da Manzoni nella prima parte del discorso con una sofferza

¹² «Ma, forse si dirà, se si toglie al poeta ciò che lo distingue dallo storico, il diritto d'inventare i fatti, che gli rimane? Cosa gli rimane? la poesia; sì, la poesia. Perché, infine, che ci dà la storia? degli avvenimenti, che non sono, per così dire, conosciuti che nel loro aspetto esteriore; ciò che gli uomini hanno fatto: ma ciò che hanno pensato, i sentimenti che hanno accompagnato le loro decisioni e i loro progetti, i loro successi e le loro sventure; i discorsi con cui hanno fatto o tentato di far prevalere le loro passioni e le loro volontà su altre passioni e su altre volontà, con cui hanno espresso la loro collera, sfogato la loro tristezza, con cui, in una parola, hanno rivelato la loro individualità: tutto ciò, o quasi, è taciuto dalla storia; e tutto ciò è il dominio della poesia».

¹³ «nel senso più serio, e forse il solo serio, di questa parola».

¹⁴ «Spiegare ciò che gli uomini hanno sentito, voluto e sofferto per mezzo di ciò che hanno fatto, questa è la poesia drammatica: creare dei fatti per adattarvi dei sentimenti, è il grande compito dei romanzi, da Mademoiselle Scudéri ai nostri giorni».

penetrazione del fenomeno che ha alle spalle l'elaborazione dei *Promessi sposi*. A verificare quanto egli pensa sul romanzo storico gli è di aiuto il confronto con gli altri due generi misti di storia e d'invenzione, l'epopea e il dramma; ed è questa parte che ci completa la figura di Manzoni critico e teorico della letteratura. Il discorso, da alcuni giudicato raziocinante e prolisso, è la conclusione di un lungo e tormentato cammino di estetica e di poetica, durante il quale le due autentiche vocazioni di Manzoni, di storiografo e di artista, si sono affrontate in opere d'arte - le tragedie e il romanzo - eminentemente «miste». È importante constatare che quel cammino, grazie anche alla ideologia rosminiana, non ha condotto al ripudio dell'arte né ad un'escatologia per cui l'invenzione artistica dovesse finire assorbita dalla storia. Salvata, in sede gnoseologica e morale, l'estetica, il problema e il conflitto si sono calati per Manzoni nella poetica, cioè nel carattere e nello svolgimento di alcuni generi letterari lungo i secoli.

L'interpretazione di Virgilio epico occupa le pagine più alte di questo discorso, ed anche le più interessanti, perché accanto all'analisi dell'*Eneide* come episodio di volta nella storia del genere, ci danno, attraverso acute osservazioni sullo stile di Virgilio, la poetica dello stesso Manzoni. Notevole è anzitutto il senso storico con cui Manzoni colloca l'*Eneide* alla confluenza di tradizioni mitiche vive nel sincretismo culturale e gentilizio grecoromano e di una coscienza, che possiamo dire nazionale, della ecumenica missione politica di Roma; elementi felicemente predisposti a consentire a Virgilio di fondarvi un poema unico: non la scontata celebrazione di glorie romane o la nuova artificiosa mitizzazione di eventi storici, ma l'autentica interpretazione di quella coscienza come palinsesto della presenza pancronica e panottica dell'Urbe. Ma ciò che noi ci sforziamo di astrarre in metalingua greccamente accademica, Manzoni, espertissimo delle macchine teatrali e narrative, dice con proprie e intense parole latine: «... quel soggetto, che veniva così a essere quasi *continuazione* dell'Iliade, era, cioè poté diventare in mano di Virgilio, il più *grandiosamente* e *intimamente nazionale* per il popolo nella cui lingua era scritto. Chè, al di là di tutte quelle vicende poetiche, e come ultimo e vero scopo di quelle, sta sempre Roma; Roma, il *soggetto*, direi quasi, *ulteriore* del poema [...]. Roma [...] *veduta da lontano*, ma tutta»¹⁵. La *callidissima iunctura* «Roma

¹⁵ La corsivazione è nostra.

soggetto ulteriore del poema» è poi la chiave che apre naturalmente il passaggio al discorso sulla «virtù di stile poetico» di Virgilio; ma il lettore accorto nota subito lo scarto del discorso manzoniano, che, proponendosi di parlare dello stile di Virgilio, parla, in generale, dello stile proprio della poesia, il quale «s'allontana in parte dall'uso comune d'una lingua, per la ragione [...] che la poesia vuole esprimere anche dell'idee che l'uso comune non ha bisogno d'esprimere», cioè esprimere non tanto cose nuove ma qualità e relazioni recondite delle cose comuni, ed esprimerle non inventando parole nuove (come fa lo scienziato), ma «con accozzi inusitati di vocaboli usati», cioè mettendo «in relazioni nove i vocaboli significanti cose note»; formule che generalmente non passano nel linguaggio comune, perché esso non ha bisogno di esprimere tali concetti «e la virtù propria della parola poetica è d'offrire intuiti al pensiero, piuttosto che istrumenti al discorso». A questo punto però Manzoni si rende conto della compiuta diversione dalla specie al genere e ritorna alla specie: «Avere accennato ciò che la poesia vuole, è avere accennato ciò che Virgilio fece, in un grado eccellente». E motivando l'eccellenza spiega, in due interrogative retoriche, i modi della psiche virgiliana generatori di quello stile; modi già accennati nella poetica precedente come «concitazione dell'animo», «intenta contemplazione», «intuito» e ora specificati in «contemplazione animata e serena», «intuito ora rapido, ora paziente», «sentimento effettivo degli affetti ideati», capaci di suscitare in lui «il bisogno e il mezzo di nove e vere e pellegrine espressioni», e «un vero bisogno», giacché «chi più alieno di lui dal posporre la locuzione usitata, quando fosse bastante al suo concetto?». Questa postilla sul ritegno di Virgilio, e sulla misura dei suoi «accozzi di parole», inaspettati sì, ma non mai violenti, tradisce l'identificazione della poetica virgiliana con quella stessa di Manzoni nel campo dell'associazione e interattivazione lessicale e mostra che la precedente diversione dalla specie al genere era soltanto apparente. Da questa «virtù di stile poetico» qui attribuita a Virgilio potrebbe muovere una verifica su tutte le citazioni virgiliane di Manzoni, frequentemente prodotte con manifesta sensibilità per la forma, come l'ultima della lettera del 30 marzo 1871 ad Alfonso Della Valle di Casanova, dove un contorto periodo della Ventisettesima è paragonato alla serpe ferita descritta in *Eneide*, V 279 *nixantem nodis seque in sua membra plicantem*: «come la serpe della magnifica, al solito, similitudine di

Virgilio». Un passo ulteriore di tale verifica dovrebbe rivolgersi alle *iuncturae* delle poesie e delle prose dello stesso Manzoni. Qualche rilievo in tal senso potrà esser fatto nell'ultima parte di questo lavoro, sui brani dei *Promessi sposi*.

«Virtù di stile poetico», non stilismo. Non per nulla, subito dopo la definizione di quella virtù, Manzoni avanza una figura di concessione («stavo per dire che [...]. Ma m'avvedo a tempo che [...]», p. 328, n. 59), diretta a dar forte rilievo alla corrispondenza, nel poema di Virgilio, tra la qualità della forma e quella del contenuto. E anche nell'esigenza di tale corrispondenza, e nella comunione di un «giudizio squisito e sdegnoso», le poetiche dell'antico pagano e del moderno cristiano concordano.

[44] Che, prima d'arrivare a una così forte e così radicale alterazione, l'epopea letteraria e artificiale, nata (e come sarebbe potuta nascere altrimenti?) dall'imitazione della primitiva e spontanea, cercasse di seguirla, e tentasse d'emularla nel campo della favola; che percorresse uno stadio di mezzo, dirò così, tra l'Iliade e la Farsalia, era una cosa molto naturale. [45] Ma perchè un tal tentativo, con tutti gli svantaggi dell'imitare artificialmente ciò ch'era nato spontaneamente, ciò che ha avuta la sua ragion d'essere da uno stato ài cose e di menti che non era più, potesse produrre un'opera originale in un'altra maniera, un'opera, non simile certamente al suo archetipo, ma non inferiore a nulla, ci volle un soggetto unico, come l'Eneide, e un uomo unico per trattarlo, come Virgilio.

[46] In quel soggetto e mitologico e, nello stesso tempo, legato con la fondazione di Roma, trovava il poeta e la feconda libertà della favola, e il vivo interesse della storia. Da una parte, in quella vasta e leggiara nebbia de' secoli eroici, poteva suscitare apparizioni fantastiche, *speciosa miracula*^(a) inventare a piacer suo, attaccando le sue invenzioni a invenzioni anteriori, celebri quanto la storia, o più, e insieme estensibili di loro natura. [47] Le cognizioni storiche o credute storiche intorno a que' tempi, erano scienza di pochi eruditi; e non voglio dire certamente che nel secolo d'Augusto, l'epopea potesse serbare tutto quel libero e sicuro andamento della prima; ma si pensi quanto deboli e larghe potevano esser per essa quelle pastoie, in paragone di quelle in cui si trovò poi stretta l'epopea storica. Non aveva Virgilio a ficcar gli dei, come fecero poi altri che credevano d'imitarlo, in avvenimenti, il concetto de' quali era già nelle menti compito e spiegato, senza che quegli dei c'entrassero come attori personali e presenti. Li trovava nel soggetto medesimo: non era lui che, per magnificare il suo eroe, lo facesse figliuolo d'una dea; nè che facesse per la prima volta scender questa a soccorrerlo ferito in battaglia^(b). L'intervento dell'altre divinità in suo favore o contro di lui, era un seguito d'una gara già avviata, d'impegni già presi. [48] E dall'altra parte, quel soggetto, che veniva così a essere quasi una continuazione dell'Iliade, era, cioè potè diventare in mano di Virgilio, il più grandiosamente e intimamente nazionale per il popolo nella cui lingua era scritto. Chè, al di là di tutte quelle vicende poetiche, e come ultimo e vero scopo di quelle, sta sempre Roma; Roma, il soggetto,

direi quasi, ulteriore del poema. E per essa, che l'Olimpo si commove, e il fato sta immobile. [49] Qualunque soggetto preso direttamente dalla storia di Roma, oltre al non poter mai diventare tutto poetico (che doveva essere un gran motivo di repugnanza per Virgilio) non sarebbe stato che un episodio di quell'immensa storia. Non poteva esser altro che un'impresa cagionata da imprese antecedenti, o diventata cagione d'altre imprese avvenire; una vittoria che preparava altre guerre; un ingrandimento dell'impero, che gli accostava altri popoli da debellare. Nell'Eneide, Roma è veduta da lontano, ma tutta; e lasciate fare al poeta a attirar là il vostro sguardo ogni momento, e sempre a proposito, sempre mirabilmente. Lasciate fare a lui a rappresentarvene anche direttamente la storia futura; ora in qualche particolare, con de' cenni rapidi e maestri, ora più distesamente, con l'artificio di bellissime invenzioni poetiche, come la predizione d'Anchise, o l'armi fabbricate da Vulcano. Invenzioni nove o vecchie, poco importa, quando sono passate per le mani di Virgilio.

[50] Poiché, quale virtù di stile poetico si può immaginare maggior della sua? Dico quello stile che s'allontana in parte dall'uso comune d'una lingua per la ragione (bonissima chi la faccia valer bene), che la poesia vuole esprimere anche dell'idee che l'uso comune non ha bisogno d'esprimere; e che non meritano meno per questo d'essere espresse, quando uno l'abbia trovate. [51] Chè, oltre le qualità più essenziali e più manifeste delle cose, e oltre le loro relazioni più immediate e più frequenti, ci sono nelle cose, dico nelle cose di cui tutti parlano, delle qualità e delle relazioni più recondite e meno osservate o non osservate; e queste appunto vuole esprimere il poeta; e per esprimerle, ha bisogno di nove locuzioni. *Parla quasi un cert'altro linguaggio*^(c), perchè ha cert'altre cose da dire. [52] Ed è quando, portato dalla concitazione dell'animo, o dall'intenta contemplazione delle cose, all'orlo, dirò così, d'un concetto, per arrivare il quale il linguaggio comune non gli somministra una formola, ne trova una con cui afferrarlo, e renderlo presente, in una forma propria e distinta, alla sua mente (chè agli altri può aver pensato prima, e pensarci dopo, ma non ci pensa, certo, in quel momento). E questo non lo fa, o lo fa ben di rado, e ancora più di rado felicemente, con l'inventar vocaboli novi come fanno, e devono fare, i trovatori di verità scientifiche; ma con accozzi inusitati di vocaboli usati; appunto perchè il proprio dell'arte sua è, non tanto d'insegnar cose nove, quanto di rivelare aspetti novi di cose note; e il mezzo più naturale a ciò è di mettere in relazioni nove i vocaboli significanti cose note. [53] Queste formole non passano, se non per qualche rara opportunità, nel linguaggio comune, perchè, come s'è detto dianzi il linguaggio comune non ha per lo più bisogno d'esprimere tali concetti; e la virtù propria della parola poetica è d'offrirli intuiti al pensiero, piuttosto che istrumenti al discorso. [54] Ma quando sono, come devono essere, concetti veri insieme e pellegrini, riescono doppiamente gradevoli. E, non lascerò d'aggiungere, estendono effettivamente la cognizione; per quanto ci siano di quelli che credono filosofia il riguardare come oggetto esclusivo della cognizione, alcune categorie di veri^(d).

[55] Avere accennato ciò che la poesia vuole, è avere accennato ciò che Virgilio fece, in un grado eccellente. [56] Chi più di lui trovò in una contemplazione animata e serena, nell'intuito ora rapido, ora paziente (appunto perchè vivo) delle cose da descriversi, nel sentimento effettivo degli affetti ideati, il bisogno e il mezzo di nove e vere e pellegrine espressioni^(e)? E intendo un vero bisogno, giacché chi più alieno di

lui dal proporre la locuzione usitata, quando fosse bastate al suo concetto? [57] Ma era frequente il caso che non bastasse; e quindi così frequenti ma non mai troppi, ne' suoi versi, quegli accozzi di parole così inaspettati e non mai violenti; direi la *callida junctura* d'Orazio^(a); ma per quanto l'espressione sia felice, l'arte di Virgilio par che richieda una qualificazione più gentile e più elevata. [58] E credo che non si possa trovare a ciò parole più adatte, di quelle sue:

*Nec sum animi dubius verbis ea vincere magnum
Quam sit, et angustis hunc addere rebus honorem;*

quantunque non riguardino che l'applicazione di quell'arte a una specie d'oggetti. E aggiunge:

*Sed me Parnassi deserta per ardua dulcis
Raptat amor: juvat ire jugis qua nulla priorum
Castaliam molli devertitur orbita clivo*^(g).

[59] Che vuol dire: ma io sento d'esser Virgilio. E stavo per dire che, con quello stile, un poema sarebbe un oggetto perpetuo d'ammirazione, qualunque ne fosse stato l'argomento, qualunque l'invenzione delle parti. Ma m'avvedo a tempo, che la supposizione non sarebbe ragionevole. Quello stesso giudizio squisito e sdegnoso, che guidava Virgilio nella scelta dell'espressioni, non gli avrebbe permesso d'attaccarsi a un argomento che non avesse le migliori condizioni, nè a invenzioni che non avessero un pregio intrinseco; sia quelle che si fossero presentate alla sua mente, sia le altrui, che trovasse capaci, e degne d'esser fatte sue.

^(a) Horat., De arte poet., v. 144.

^(b) Æneid., XII; Iliad., V.

^(c) *Poetas quasi alia quadam lingua locutos non conor attingere.* Antonius apud Cic., De Orat., II, 14.

^(d) Nessuno lettore, spero, confonderà lo stile poetico, proprio d'ogni scrittore, del quale s'è parlato qui, con quell'insulsa cosa che si chiamava così impropriamente (improprietà, del resto, non particolare a questo caso) lingua poetica: come se in una lingua ci potessero essere altre lingue. E si faceva consistere in un certo numero di locuzioni da mettersi esclusivamente ne' versi, come *regni bui*, *cigni canori*, *liquidi cristalli*, *veglio edace*, *stagion de' fiori*, e simili. Locuzioni la più parte mitologiche, e più o meno felici, che, trovate una volta da uno, gli altri non avevano da far altro che adoprarle; dimanierachè erano, nello stesso tempo, estranee al linguaggio comune, e triviali.

^(e) Donato racconta nella *Vita di Virgilio*, che questo, interrogato da Mecenate, qual cosa non generi sazietà, rispose che tutte le cose, o per la quantità, o per la somiglianza tra di loro, possono riuscire stucchevoli, meno l'intendere: *praeter intelligere*. È sentenza di filosofo, ma è anche da un poeta come Virgilio; e certo non erano i grammatici, che potessero affibbiargliela.

^(f) *Dixeris egregie, notum si callida verbum*

Reddiderit junctura novum. (Horat., De arte poet., v. 47.)

^(g) Georg. I. III, v. 289 et seq.