

LE LEZIONI DI LETTERATURA

DI FRANCESCO DE SANCTIS

DAL 1839 AL 1848

(dai quaderni della scuola)

IV.

I GENERI LETTERARI.

2) IL GENERE NARRATIVO.

(Continuazione: v. fasc. preced., pp. 181-92).

Dal *Gilblas* il De Sanctis passava a trattare dei romanzi del secolo decimottavo, e anzitutto di quelli del Prévost (*Cleveland*) e della signora di Tencin (*Comte de Comminges*):

Il Lesage rappresentò l'aspetto prosaico della vita; il Prévost e la signora di Tencin, l'aspetto poetico, la storia del cuore umano. E potevano ben farlo, perchè entrambi vissero assai poeticamente: il Prévost, non in tranquillità come il Lesage, ma in modo tempestoso, in avventure e viaggi, finchè tornò al chiostro dond'era uscito; e la signora di Tencin, uscita anch'essa dal chiostro, in modo non meno tempestoso, in amori violenti, finchè si ridusse a vita seria e rispettabile, regina di un salotto letterario, che faceva tremare i letterati coi suoi giudizi. A rappresentare le passioni violenti dell'uomo si richiede l'averle provate e avere poi acquistata la calma per contemplarle nella rimembranza, smessi i bolli delle passioni, col cuore reso esperto dal pentimento: condizioni che entrambe si raccolsero in quei due scrittori. E la signora di Tencin narrò la storia di due amanti prima nella vita mondana e poi nella solitudine del chiostro; e fu la prima a spingere lo sguardo in quei recinti e farvi entrare il romanzo, e a unire alla santità del luogo, alle cose più sacre, l'amore profano. Romanzo debole (è stato giudicato), che perde d'interesse nel suo svolgimento. Ma, come per Torquato Tasso dicemmo bastare la situazione di Clorinda morente a manifestarlo poeta grande, così ora diciamo che basta quella situazione dell'amore nel chiostro alla rinomanza di colei che seppe immaginarla. Il Prévost introduce nel suo romanzo, *Cleveland*, anche la politica, ed è il primo che ci discorra di fratellanza umana e di altri principii, che dovevano sconvolgere la vec-

chia società. Ma il fine del suo romanzo non è la politica: è la descrizione delle passioni dell'amore. Il suo stile non è eguale: ora fosco e malinconico, come di uomo che nella solitudine è invaso dalla noia; ora ardente e poetico, che fa sentire il cuore dell'uomo sotto la tonaca del frate.

Così, con questi quattro romanzi — il *Don Chisciotte*, il *Gilblas*, il *Commings* e il *Cleveland* — si ha la vita reale dipinta sotto tutti gli aspetti, spinta negli ultimi due al sublime del peccato e della malvagità, e priva di ogni lume di serena virtù, perchè chi è stato incapace di operare la virtù, anche ravveduto, non è capace di rappresentarla.

Degli altri romanzi del secolo decimottavo (quelli del Voltaire, del Diderot, ecc.) si diceva in breve:

Fu quello il tempo nel quale si cercò di spegnere nel romanzo ogni poesia e sostituirvi la prosa. A stento si trovava allora un po' di poesia nelle *pièces fugitives* del Voltaire. E i romanzi ritrassero uomini viziosi, non già poeticamente (perchè anche nel peccato è poesia, quando si sa ritrarlo come fa Dante nella Francesca e in altri suoi personaggi); non già poeticamente, anzi cinicamente, perchè era quello il tempo degli « spiriti forti ». Non restava perciò altro che la nuda descrizione del reale; e in tale descrizione i romanzieri di quel tempo furono accuratissimi, presentandoci le case in tutte le loro parti e con tutti i loro mobili, le vesti in tutte le loro pieghe, ogni cosa in tutte le sue minuzie. Accade perciò che i romanzi di quel tempo siano dimenticati, non ostante la fama dei loro autori, che furono uomini come Voltaire e Diderot. Si ricordano alquanto il *Candide* e il *Micromégas*. E, per mostrare di che sorta fossero questi romanzi, citerò un piccolo particolare. In un romanzo del Voltaire, si ha una donna, non ancora intimamente corrotta, che, caduta nel peccato, ne ha tal pena e rimorso da ammalarsi. Il che sarebbe delicato e bellissimo; ma l'autore fa sopraggiungere un filosofo (il Voltaire stesso), che, per confortare la peccatrice, le fa l'apologia dell'adulterio. Non ci è modo, così, nemmeno di aver pietà di un fallo! Per opera di quei romanzieri, il più bel genere di poesia era rivolto a distruggere la poesia. Epperò noi non c'indugeremo su di essi, e c'indirizzeremo agli avversarii di codesti corruttori.

Come avversarii dei filosofi e romanzieri, negatori del sentimento, venivano presentati il Rousseau e il Richardson:

Il Rousseau fu il primo che con l'*Émile* e la *Nouvelle Héloïse* fece contrasto alle tendenze del secolo decimottavo; e se dai suoi scritti appare che fu infelice per l'ostilità che incontrò nel Voltaire e in altri, non fu meno infelice dopo la sua morte, essendo stato messo in compagnia di quelli stessi coi quali ebbe tanta inimicizia. Misantropo, amico della solitudine, nemico dei filosofi, persuaso della corruzione del suo tempo,

con l'*Émile* scrisse un romanzo di educazione, per salvare l'avvenire dal corrompimento. E questo romanzo ci fa pensare anzitutto alla *Repubblica* di Platone, alla *Ciropeia* di Senofonte, al *Telemaco* del Fénelon; alle opere dell'educazione antica, guidate dal concetto dell'uomo come cittadino e a quelle dell'educazione cristiana: e non solo del Fénelon, ma all'Arnauld, al Rollin e agli altri giansenisti. Il Fénelon scrisse dell'educazione dell'uomo e di quella della donna. Ma, piuttosto che il cittadino e lo stato, egli ha innanzi la famiglia; e il suo principio è quello cristiano, del non fare agli altri ciò che non si vuole per sè; e meno ancora colse il giusto per le donne, alle quali, dopo averne descritte le tendenze, la voglia di parer belle, di piacere agli uomini, di amoreggiare, inculca l'opposto di queste tendenze, e somministra loro come antidoto la religione. Ma la religione deve regolare e dirigere secondo onestà le tendenze umane, non già contrariarle. Il Rousseau è l'antitesi del Fénelon, e dà libero corso alle passioni, rinunciando a regolarle. Egli avrebbe potuto far moltissimo al tempo suo, e percorrere lo Chateaubriand e gli altri della stessa tendenza; ma persisteva in lui lo scetticismo del secolo, e non toccò nè di religione nè di morale. Alla comparsa del pessimo libro materialistico dello Helvétius, il Rousseau si turbò, e, non potendo altro, procurò che l'uomo preservasse almeno la forza del « sentimento ». Egli vedeva negato Cristo, ma lo ritrovava nel suo cuore; negata la morale, e la sentiva in sè; e si propose di serbare queste cose, se non per la mente, pel cuore, mettendo a servizio di esse la sua eloquenza. I difetti dell'*Emilio* sono molti; ma il cuore supplisce alla mente. Secondo il Rousseau, si deve dare ai fanciulli quell'istruzione di cui via via si forma in essi il bisogno; onde si sdegna contro l'uso di metter loro tra mano libri difficili, che essi imparano a forza. E, in accordo coi suoi principii, egli ama lo stato selvaggio, naturale, poetico. E il suo Emilio fino a quindici anni ignora Dio, e lo conosce poi attraverso le opere bellissime della natura. Da questo indirizzo del Rousseau nasce il suo odio pel Voltaire, contracambiato da costui. Anche la fanciulla è presentata dal Rousseau dapprima libera, sciolta, senza pregiudizii, senza pudore; e acquistante poi spontaneamente pudore e delicatezza e tutti i più gentili e alti sentimenti. Tutto ciò forma la bellezza e la poesia dell'opera del Rousseau. La sua Giulia pecca, ma tutti siamo presi d'affetto per questa cara fanciulla e amiamo la sua virtù, nonostante l'errore. Visionario che sia il Rousseau nel suo sistema, a lui dobbiamo la rivendicazione del sentimento; e questo è suo merito grande.

Anche il Richardson si levò contro i filosofi distruttori e difese il sentimento. Notate i passaggi storici. Il Cervantes, con la satira della cavalleria, fece valere, contro la poesia, la prosa: e contro la prosa reagirono poi il Rousseau e il Richardson. Clarissa Harlowe è l'incarnazione della virtù; ma accanto a lei è il seduttore Lovelace, nobile, ricco, pieno d'ingegno e di brio, con tutte le qualità del seduttore: Lovelace, che ha già gettato nel disonore tante donne, e ora, infastidito delle facili conquiste, si volge alle

difficili, e si propone di corrompere Clarissa. E riesce nell'intento, ma può corrompere il corpo, non l'anima di Clarissa, che muore poi di dolore e pentimento; e Lovelace trova la morte per mano del colonnello Mordeu, il punitore. Il romanzo si svolge per lettere e con questo mezzo semplicissimo di esposizione si delineano con grande verità e naturalezza i caratteri. Un vecchio militare narra la morte di Clarissa; quell'uomo, adusato a guardare in faccia il pericolo e le stragi, non aveva mai pianto, ed ecco ora piange. I particolari di quella morte sono raccontati dal confidente di Lovelace; Lovelace, in una lettera a Bedford, dà notizia della sfida ricevuta da Mordeu, con jattanza, con la sicurezza dello spadaccino; il duello e la morte sono narrati dal servo dell'ucciso, che ci dice come Lovelace spirasse pronunziando il nome di Clarissa. Questo romanzo è la storia del cuore umano, e produsse vivissima impressione. Quando il Richardson ne pubblicò la prima parte, e non aveva scritto il resto, la commozione fu tanta che molti lettori, affezionati all'angelica Clarissa, gli si rivolsero per supplicarlo di non far macchiare quella virtù. Ma Richardson, duro, a rispondere che la virtù, di solito, non trova il suo premio in terra, ma nell'altra vita. E gli mandarono ambasciatori nel solitario castello, in cui dimorava, per ottenere da lui che almeno non facesse morire Clarissa, o che facesse pentire Lovelace perchè non andasse all'inferno: ma non ne cavarono nulla. Lo stesso Voltaire interruppe un suo lavoro per leggere la *Clarissa Harlowe*, e fu preso da malinconia al racconto di quelle sventure. Il sentimento parlava anche nel cuore di quei filosofi della negazione. Il Diderot, così terribile nelle sue scritture, fu trovato una volta che insegnava la Bibbia a una sua figliuolina.

I romanzi del Barthélemy e del Saint Pierre, l'*Anacharsis* e il *Paul et Virginie*, erano considerati come tentativi ancora estrinseci di ciò che divenne bisogno consapevole e opera effettiva nel secolo seguente:

Nella battaglia, la vittoria restò agli enciclopedisti: anche il papa fece buon viso a Voltaire! Ma, nel contrasto, due cose erano rispettate dalle parti avverse: la storia e la natura. E il Voltaire ebbe da parte sua il merito di raccomandare, sopra le questioni astratte, lo studio dei fatti dell'umanità; nonostante i suoi errori, a lui si deve una nuova civiltà e una nuova storia. Anche col romanzo si unì la storia; ma non si compenetrò con essa, e i due elementi rimasero paralleli: l'arte servi da decorazione per la storia, laddove di sua natura è libera, e non può servire da strumento per raggiungere una cosa materiale e prosaica. Il primo libro di questo tipo è il *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* del Barthélemy, modello di moltissimi altri che lo seguirono da allora ai tempi nostri. Libro senza dubbio istruttivo, compendio di lettere greche, frutto di quarant'anni di studii dell'antichità; ma che si legge con fatica, ed è

privo d'interesse, perchè privo di unità, tutto slegato, senza poesia, sequela di notizie e non arte. L'invenzione è francese, i costumi francesi sotto nomi greci, francesi le idee. Nè questo giudizio apparirà troppo severo, quando avrò detto che è quello stesso di un critico francese, del Villemain.

Anche il romanzo descrittivo della natura soffre del medesimo difetto: le descrizioni naturali restano slegate, senza unità, senza legame, senza un fine, senza uno spirito che ammiri; per l'appunto come i particolari di costume, dei quali ci parla il Barthélemy. L'autore del romanzo della natura fu Bernardin de Saint Pierre, educato da giovane in una poetica semplicità, e desideroso di realizzare l'ideale campestre che aveva vagheggiato nei suoi sogni. E, fuggendo la vita cittadina, si avviò verso la Siberia per fondarvi una colonia che vivesse con la regola di vita da lui stabilita, ma, mancatogli nel viaggio il danaro, dovè fermarsi in Olanda e lavorare come giornalista. Raggiunse di poi la Russia e fu, da un francese col quale si era imbattuto, presentato a Caterina II, grande fautrice e piaggiatrice di francesi, dalla quale ebbe molte carezze e fu indotto a scrivere delle cose di Russia. E al ministro di Caterina manifestò i suoi disegni di una colonia felice; ma quegli lo considerò come visionario, e lo inviò, per procurargli distrazione, in alcune parti della Russia a eseguire operazioni geodetiche. Accesasi la guerra tra la Russia e la Polonia, il Saint Pierre si recò in Polonia, si innamorò di una donna, la seguì, ne fu (come spesso accade) tradito; sicchè se ne tornò in Francia, senz'aver nulla concluso nei suoi viaggi. Ma ne intraprese ancora altri, e tornò di nuovo a Parigi, dove si strinse coi filosofi e frequentò le conversazioni del D'Holbach, dalle quali si era allontanato il Rousseau. E col Rousseau finalmente, col quale era nato per intendersi, ebbe a incontrarsi per caso, come due passeggiatori solitarii che legano conversazione; e divennero amici intimi, e dal Rousseau ricevette il consiglio di rinunziare al primo suo disegno, e di scrivere invece libri per tramandare le sue idee ai posteri. Nacquero così gli *Études sur la nature*, notevolissimi perchè l'autore, in tempi così avversi, sente la religione ed innalza la sua anima a Dio, e perchè le descrizioni naturali vi sono fatte con semplicità e calore, non al modo pedantesco che si usava prima di lui. Descrizioni stupende, ma, come ho detto, prive di legame e di unità, e che non si riesce a leggere di séguito senza grande fatica. Ma il Saint Pierre aveva cuore di poeta, e ciò si vede nel piccolo e celebre romanzo che inserì in quella sua raccolta di studii, il *Paul et Virginie*, due creature della sua anima, come il racconto tutto ricorda la giovinezza dell'autore e le sue aspirazioni. Negletto dapprima dai suoi concittadini, fu poi cercato e onorato; e gli si conferì un ufficio, acconcio alle sue tendenze: quello di direttore del Giardino delle piante, dove visse idillicamente, sempre vagheggiando la sua « colonia ».

Anche come tentativo sembrava degno di qualche attenzione un romanzo italiano, le *Notti romane* del Verri:

Ad imitazione degli stranieri, Alessandro Verri compose le *Notti romane*. Egli scrisse nel giornale *Il caffè*; ma, laddove nel giornale il suo stile è semplice, naturale e piano (quantunque negletto, impreciso, pieno di gallicismi), nel romanzo è affettato, contorto nel periodare, falso. Il soggetto che scelse furono i tempi di Catone; tempi di cui la storia è per sé un poema. Ma il romanzo, che ne trasse il Verri, è inferiore alla storia; questa, mossa da figure gigantesche; quello, da pigmei. L'autore immagina di trovarsi nella tomba degli Scipioni, di udire rumori, vedere ombre, parlare con esse di politica: e si dette a credere d'imitare, con queste evocazioni e discorsi, Dante! Il suo Catone recita pezzi filosofici del Maupertuis e di altri francesi, con stridente contrasto tra idea e forma. Le sue ombre, che discorrono pacatamente di politica, sono prive di qualsiasi interesse. A che tende questo romanzo? perchè viene in iscena prima Catone e poi Pompeo? perchè fanno quei discorsi e non altri? Tutto vi è casuale, senza logica, senz'arte. Appena ci commoviamo un poco per qualche episodio, com'è quello della vestale sepolta viva. Lo stile, come ho detto, è falso: i periodi laboriosi e fragorosi, contrastanti col pensiero; l'elocuzione, ora sconvenientemente poetica, ora allo stesso modo bassa e triviale. Il Verri sprezzava i buoni scrittori, combattè pel Bettinelli contro il Gozzi; ma, mentre biasimava il Boccaccio, cadeva nel cattivo Boccaccio. Libro, il suo, da leggersi solo quando il gusto si è formato e non teme pericoli; libro difettoso per tutti i versi, e che si può lodare solamente come un primo tentativo in quel genere di romanzo.

La trattazione dei romanzi del secolo decimottavo si chiudeva con quella del *Werther* e del *Jacopo Ortis*:

Certo, il romanzo del Verri appartiene per l'idea al secolo decimottavo; secolo che non distrusse soltanto, ma edificò, coi Beccaria, coi Filangieri, coi Verri. Ed è da notare che tutti tre costoro, col loro stile enfatico, venivano a mostrare, nel fatto, che l'intelletto non è tutto, e che la fantasia ha i suoi diritti.

Conseguenza delle distruzioni del secolo decimottavo sono le opere della letteratura nordica, che dalla distruzione e dallo scherno di quel secolo passano allo scetticismo e alla disperazione, come si vide poi nella poesia del Byron. Due romanzi rappresentarono tale aspetto di quel movimento: il *Werther* in Germania, il *Jacopo Ortis* in Italia. Il primo, scritto dal Goethe giovane; il secondo, dal Foscolo, giovanissimo; il primo, sorto spontaneamente; il secondo, per imitazione dell'altro; il primo tale che faceva presagire il *Faust* e le altre grandi opere del suo autore; il secondo, che non lasciava sperare *I sepolcri*.

Lo scetticismo è la lotta tra l'uomo e la natura, nella quale lotta l'uomo, sentendosi inferiore, si uccide. Questa inferiorità, e la conseguenza di essa che è il suicidio, doveva essere rappresentata nel romanzo; ed è rappresentata nel *Werther*. *Werther* ama una donna, che sposa poi un

suo amico; l'amava prima, l'ama anche più fortemente ora; di qui la lotta in lui tra la passione e la virtù. In un colloquio, svela alla donna il suo amore, e quella fugge per sottrarsi al pericolo; ed egli, credendosi perduto nell'animo dell'amata, si uccide. È qui rappresentata una passione in tutti i suoi gradi: innocente dapprima, alimentata dagli stessi parenti, poi colpevole, e pervenuta al punto che non è possibile resisterele, se non con la morte. E se il suicidio può essere mai scusato, questo è proprio il caso, appigliandosi l'uomo a quel mezzo disperato per mantenere saldi la virtù e l'onore. Il *Werther* si legge da un capo all'altro con crescente interesse, perchè il Goethe è maestro nella conoscenza del cuore umano.

Il Foscolo tiene altra strada. Giovanissimo e privo di esperienza, imita, non crea; cangia i nomi, non le situazioni; e, temendo poi di sembrare imitatore, le mescola e guasta, e toglie significato a ciò che nell'opera del Goethe è tanto bello. E distrugge le gradazioni, e il suo romanzo dal principio alla fine è una sola situazione; donde poteva nascere una lirica, non un romanzo. Alle lacune dello svolgimento cerca di ovviare con sentenze morali; e dà nel falso. Il suo stile non è fermo; intricato e con lunghi periodi nelle sentenze, tutto spezzato nell'espressione dell'affetto. Ed è spesso esagerato fino al comico. Ciò mostra l'inesperienza giovanile dell'autore, che del resto fu poi egli stesso severo verso l'opera sua.

Si narra che un giovane, letto l'*Ortis*, entrò in tanta malinconia che si dispose ad ammazzarsi. Ma, prima di recare in atto il suo proposito, si recò in casa del Foscolo, che era intento a sospendere un quadro a una parete. E, domandatogli da un amico che si trovava colà che cosa volesse, rispose che voleva, prima di ammazzarsi, conoscere l'autore del libro che gli aveva ispirato quel proposito. Al che il Foscolo, senza neppure volgersi e guardarlo, continuando il suo lavoro, gridò: — Bestia! perchè vuoi ucciderti, se vedi che l'autore è ancora vivo? — Il Foscolo non aveva piena coscienza di ciò che aveva esposto nel suo libro, appunto perchè in quell'opera era imitatore.

Situazioni così estreme, uno scetticismo così disperato, non poteva durare a lungo, opponendosi il sentimento generale; e però seguì una reazione, e si restaurò ciò che era stato distrutto. L'autore delle *Études sur la nature* trionfò. Il nuovo sentimento si chiamò il potere della religione cristiana; e fu preparato nell'*Atala* e nei *Martyrs* dello Chateaubriand, opere nelle quali si manifesta la fiducia e il riposo in Dio.

Prima di entrare nel romanzo, propriamente detto, del secolo decimonono, una lezione era dedicata alle *Mie prigioni* del Pellico:

Nel Parini e nel Foscolo non c'è ancora il rinato sentimento cristiano: appena se n'intravede qualcosa nel Pindemonte. Esso appare invece spiegato nelle *Mie prigioni* del Pellico, l'autore della *Francesca da Rimini*, nome caro agli italiani; il Pellico, uscito dal carcere, pubblicò quel suo libro, che manifesta una bella e candida anima, e si lesse

in tutta Europa e fu tradotto in molte lingue. Ma, da quel tempo, ha perduto molto della sua fama, il che è accaduto per ragioni così di arte come di umano interessamento. Il Pellico poteva rappresentare nel suo racconto l'uomo che ha sofferto per la patria; ovvero lo sventurato strappato a forza dalla sua casa e famiglia; ovvero l'uomo che si rivolge a Dio. Ed egli non solo non ha riunito queste tre rappresentazioni, ma, restringendosi alla terza, l'ha ancora più ristretta, perchè ha rappresentato soltanto la pace in Dio. L'arte vuole un movimento qualsiasi; con un cuore pacatissimo, con una natura angelica, non si fa poesia, che richiede esaltazione grande, nel bene o nel male. E la religione deve essere mostrata, prima nel contrasto e nella battaglia, e poi nel trionfo. Nel Pellico, invece, c'è la morte di ogni passione: una calma cristiana, immota e resistente a ogni affetto. Se un moto d'animo si accenna, si ricorre alla preghiera, e tutto ridiviene subito tranquillo. Certamente, il Pellico non è falso nel sentimento e nello stile, come nei loro romanzi il Verri e il Foscolo, nei quali il pensiero è velato dalla forma. Ma la verità sua è inferiore alla poesia: la realtà non è in lui idealizzata, e l'effetto manca. Perciò anche, essendo gli avvenimenti che egli racconta, casuali e fortuiti e privi di fine artistico, ogni paragrafo del libro sta come un tutto a sè, staccato dagli altri. E vi regna insieme l'uniformità: perchè ciascun paragrafo è come diviso in due parti, racconto e osservazioni morali: sicchè il sentimento muore in sul nascere: il Pellico doveva far sentire le sue riflessioni al lettore, non dirle. Ma, in questo libro mezzo azione e mezzo riflessione, l'azione almeno è poetica? Il Pellico, nell'andare in prigione, pensa alla madre; ma, invece di farci vedere quel che la madre sentirebbe e farebbe, dice che Dio la consolerà. Da incredulo, in prigione si fa credente; ed eccolo entrare in una dissertazione per mostrare la verità della religione. Era una situazione della quale si poteva fare una bella poesia, ma che nel Pellico rimane negletta. Pensa che suo padre, apprendendo la sua condanna, morrà; ed ecco che gli si annunzia che c'è uno che vuol parlargli, esce, e trova suo padre. Anche questa situazione è bellissima. Ma il Pellico si affida alla religione per non commoversi troppo e tiene col padre un dialogo, che non ha alcun interesse. Dalla sua prigione ode canti di donne, e tra queste discerne la voce di una, chiamata Maddalena, che lo attrae e gli scende al cuore; ma, quando sta per pronunziare ad alta voce il nome di lei, si arresta alla prima sillaba « Mad... », e soggiunge: « dissi matto a me stesso »; e termina con questo motto, che guasta quest'altra bella situazione. Vede Melchiorre Gioia, e rimane freddo; apprende la morte di un amico, e, versata una lagrima, s'acqueta; brama ardentemente vedere il Maroncelli, ma, quando lo trova nel carcere, si sbriga di lui con un periodo e subito si dà alla preghiera. Liberato alfine, torna in famiglia. « Io non saprei dire che piacere provai giunto a casa: tutti i miei parenti vi erano tranne mia sorella, ma venne il giorno appresso e io fui appieno felice ». Ed è tutto. C'è qualche spunto affettuoso, ma in genere prevale la calma. E lo stile

è spesso trasandato e basso. Il Pellico amava le lettere, la religione, la patria. Ma questi tre affetti si esprimono separatamente nella *Francesca*, nei *Doveri degli uomini* e nelle *Mie prigioni*, e non si raccolgono in unità. La religione deve, nell'arte, mostrarsi non meditativa, ma attiva; vittoriosa, ma tra contrasti. Tipo religioso-artistico non è chi non sa far altro che pregare; ma fra Cristoforo che, a tempo e luogo, e prega e minaccia. Questa poesia religiosa fu data all'Italia da Alessandro Manzoni.

Abbastanza largo è il riassunto delle lezioni che il De Sanctis fece sui *Promessi sposi*, a riscontro di quelle che nel corso precedente aveva tenute sugli *Inni sacri* e sul *Cinque maggio*:

Alle varie imperfezioni degli scrittori testè esaminati, ai quali fa difetto o l'elemento storico o quello religioso o l'arte, seguono altri tre che congiungono alla storia l'arte, all'arte la religione, o alla religione la storia.

Il primo di essi fu Walter Scott, che, lasciando in disparte Grecia e Roma, si chiuse nelle memorie del suo popolo, si aggirò nelle foreste della sua terra, e intese che i fatti, da lui raccolti, dovevano essere narrati come lo sviluppo di un aspetto elevato del cuore umano, e acquistare importanza d'arte. E l'arte è tanta che noi, i luoghi della Scozia che egli ci descrive, li conosciamo come se li avessimo veduti con gli occhi, e li ricordiamo meglio di quelli stessi dove siamo nati. Lo Scott si può chiamare a ragione il creatore del romanzo storico, se creatore è colui che, non già-tenta per la prima volta un'impresa, ma la mette in atto e la perfeziona. Ma religione e morale entrano nella sua opera come in qualsiasi opera artistica che rappresenta la vita, cioè come un elemento generale: il cuore dello Scott era generoso e amante delle cose belle; ma il suo fine è la storia, artisticamente resa, e i personaggi e gli affetti che ritrae vanno dall'estremo della tragedia all'estremo della commedia. Si può osservare che in qualche romanzo, come nei *Puritani*, l'elemento religioso ha gran parte; ma anche colà non costituisce l'intrinseco, e sta come storia e costume.

L'elemento religioso fu fatto valere davvero dal secondo dei tre menzionati, dallo Chateaubriand, che andò innanzi nella via tentata dal Saint-Pierre; e se questi aveva rappresentata l'idea religiosa in due personaggi ideali, fuori della società, egli invece la rappresentò epicamente, nel tempo delle lotte, dei confessori della fede, dei martiri; o nei primi tempi cristiani dei selvaggi di America. Ma nello Chateaubriand è poi debole la parte storica; oltrechè predilesse di rappresentare la religione in tempi da noi lontani, come aspirazione piuttosto che avvenimento e sentimento in atto. E questa sua tendenza ha riaffermata nella *Vita di Rancé*, fondatore della « trappa », dei monaci sepolti vivi: istituzione quanto melanconica, altrettanto sublime. Ma ciò è appunto rendere remoto da noi il cristianesimo, perchè quella forma di vita è cosa individuale o di pochi, e non investe nè può investire un'intera società.

Codeste unilateralità dei precedenti romanzieri sono, in modo mirabile, vinte dal terzo dei tre che ho indicato in principio: da Alessandro Manzoni. Il Manzoni non ha per fine di rappresentare la religione cristiana: questa è, in lui, un presupposto. Nello Chateaubriand è la lotta del cristianesimo per affermare la sua esistenza: nel Manzoni, è già affermata, ed egli lo mette alle prese con la vita sociale. E ha scelto la società del Seicento, afflitta da tante prepotenze e malvagità; e, come lo Scott, l'ha ritratta storicamente nel costume; come lo Chateaubriand, animata dalla religione, ma, diversamente da lui, con storica determinazione.

Il Manzoni scrisse un libro contro un giudizio del Sismondi, il quale assegnava la fonte dei mali d'Italia all'esercizio della morale cristiana cattolica, e il Manzoni lo ribattè dimostrando che, anzi, quei mali venivano dall'inosservanza di quella morale. Ma egli mostrò ciò non solo col discorso didascalico, si anche praticamente, col suo romanzo, che rappresenta la potenza educatrice e correttiva della religione. Cosa vecchia, dicono alcuni, già fatta dallo Chateaubriand, e che in fondo è l'idea del papa; e accusano perciò il Manzoni di sfacchezza. Ma l'idea del Manzoni è invece, anche dopo Chateaubriand, bella, nuova e progressiva.

A quattro capi il Manzoni riduce la morale cattolica: all'umiltà, che si esprime nel precetto di offrire al percolatore l'altra guancia; alla fermezza, onde si contrasta ai malvagi in difesa del bene; alla speranza, cioè all'aspettativa del bene avvenire; e alla carità, che considera tutti gli uomini fratelli e tutto il mondo una sola famiglia. Questo principio è l'opposto del principio antico: nella morale antica c'era la dignità che riferisce tutto a se stesso, alla propria virtù, e disprezza gli altri uomini; come si vede nello stoicismo; e c'era la fermezza, che consisteva nel perdonare a colui che si sottometteva e conculcarlo quando resisteva; e mancava la carità, l'obbligo della benevolenza verso l'offensore e del perdono delle offese. Il perdono era congiunto con la vendetta, inseparabile dalla virtù della dignità: il pentimento, la speranza, la poesia del perdono erano ignoti. Il Dio antico si presentava fulminante; ma il Salvatore si presenta con le braccia aperte, segno di universale amore. Nel pensiero antico, al fallo contro la divinità doveva seguire il placamento e l'espiazione, e perciò nelle antiche favole si parla di donzelle date a divorare ai mostri, e di altrettali forme di espiazione. Ma per noi l'espiazione è già accaduta, poichè Gesù ha versato il suo sangue per noi. E, per ciò che concerne la carità, tutti sanno che, come le città antiche si chiudevano l'una contro l'altra, così esisteva per gli antichi il cittadino e non l'uomo.

Ora non è vero che questa morale fosse stata tutta rappresentata ed esaurita nei poeti che precressero il Manzoni; se in essi si trova l'idea cristiana, non vi si trova l'evangelo. Nell'*Inferno* dantesco non è carità, umiltà, pentimento, ma ira e furore e odio contro il vizio; e nel *Paradiso*, dove veramente entrano quei concetti cristiani, la poesia si smar-

risce in allegorie. E l'idea evangelica non si trova nel Tasso, nel Milton, nel Klopstock, e neppure nel Saint-Pierre o nello Chateaubriand. Pregio grande del Manzoni è l'aver toccata questa corda.

Immaginate un'adunanza di gente ricca e nobile, attornjata da uomini d'arme, da servitori e da staffieri, e a capo di essa un prepotente, da tutti onorato e che a tutti comanda; e ai piedi di costui un uomo prostrato, che chiede perdono. Per gli antichi, il prostrato è il vinto, e l'altro il vincitore. Per Manzoni e per noi, il vinto è il prepotente e il vincitore è fra Cristoforo, che chiede il pane del perdono. Questa umiltà cristiana non è rinuncia alla dignità umana, come taluni dicono, anzi è dignità; non è viltà, ma vera forza. E ciò si vede chiaro in un'altra scena: un altro prepotente insulta e scaccia il frate, che lo fulmina con la sua parola di ammonimento, terribile e dignitosa; colui che chiese perdono, non è dunque vile, ma sa essere, quando bisogna, coraggioso ed energico. Codeste sono scene bellissime e nuovissime nella letteratura. L'episodio dell'Innominato ci mostra il pentimento, come il Manzoni l'intende: che non è quello volgare, del recitare le colpe al confessore e ricadervi da capo, ma profondo cangiamento di animo e di vita, che non si attua per freddo proposito, ma per interna forza irresistibile (Lucia invoca « Maria » e l'Innominato ne rimane colpito), e che richiede risolutezza e vigore. Infine, la carità, la fratellanza umana risplendono in Federico Borromeo, in fra Cristoforo, in padre Felice e nei cappuccini del lazzaretto, che sfidano e accettano la morte per assistere gl'infermi di peste. Ecco in azione la morale cattolica; e quest'azione, queste situazioni, le ha immaginate il Manzoni. Toglietele dal romanzo, lasciate solo Don Rodrigo e l'Innominato con Renzo e Lucia, e rimane la parte obbrobriosa della società del Seicento.

La tela del romanzo è semplicissima ed esprime in ogni sua parte l'ideale del Manzoni, che in tanti svariati casi è tutto presente alla nostra mente. L'azione principale è la storia di due oppressi, liberati dall'oppressione per la forza della religione: e ciò doveva portare con sé tre specie di personaggi: oppressi, oppressori e difensori dagli oppressi. È stato anche osservato da taluni, censuranti il Manzoni, che egli ha fatto protagonisti un filatore di seta e una contadina, i quali trascinano dietro di sé tutto il mondo; e signori e cardinali e potentati. Don Rodrigo, l'Innominato, il Conte zio e il Conte duca, sono ricordati a proposito di quei due poverelli. Ma i censori non hanno compreso che la situazione del romanzo del Manzoni importava l'annullamento delle umane differenze e apparenze, e il collocamento della bellezza e della nobiltà nella sostanza delle cose. E poi, se i protagonisti non fossero stati quei due poverelli, che non possedevano nient'altro che Dio nel cuore, come sarebbe accaduta la oppressione e persecuzione, dalla quale si generano tutte le scene del romanzo?

E perchè (hanno ancora detto i censori) il Manzoni rappresenta, i difensori degli oppressi, tutti come frati e preti? forse che la virtù è

soltanto in questa classe di uomini? Ma il Manzoni ha contrapposto a Federico Borromeo e a fra Cristoforo don Abbondio; e, se un ecclesiastico salva Lucia, una monaca aveva tentato di perderla. Inoltre, frati e preti erano stati tanto mal guardati e bistrattati, per colpa della loro corruttela, nel secolo che precesse quello del Manzoni, che era pure giusto sorgesse alcuno a riscattarli dalle accuse, quando la corruttela era cessata e nondimeno la mala disposizione verso di essi persisteva: alcuno che, insieme, nel riscattarli, li ammonisse di quel che doveva essere il loro vero ufficio.

I malvagi, gli oppressori, sono rappresentati come appartenenti a un'epoca determinata, a una forma determinata di società; e così nel romanzo entra la storia, e l'ideale non è più fuori della società come nel *Saint-Pierre*, e il Manzoni si congiunge per questa parte allo *Chateaubriand* e allo *Scott*. Senonchè non si deve dimenticare, nel paragone Manzoni e Scott, che essi ebbero diversi fini, e perciò non si deve esaltare l'uno a spese dell'altro. Fine dello *Scott* è la storia, alla quale l'arte serve; fine del Manzoni è l'idea, e la storia è il teatro in cui questa si rappresenta. Perciò, nel primo i personaggi e le azioni fondamentali sono storiche e i particolari immaginari, e nel secondo si ha l'inverso: immaginaria la storia di Renzo e Lucia, storici gli accessori. E ciò assegna i limiti entro cui la storia doveva contenersi, nel romanzo del Manzoni; e rende vane le obiezioni dei censori: i quali dicono: Come si può mettere il Manzoni accanto allo *Scott*? dove è in lui l'intelligenza del tempo che prende a rappresentare? dove la ricca immaginazione dello scozzese? dove quell'ardore poetico, quelle vivaci descrizioni? Ma i due, come ho detto, si trovavano in situazioni opposte, e sapientemente il Manzoni non si è lasciato trascinare dall'esempio del suo predecessore, e della storia ha preso solo quel tanto che era utile pel suo fine.

E questo era l'idea religiosa, e nessun fatto storico poteva entrare nel romanzo che non valesse a lumeggiare tale idea. Così i costumi del tempo -- i bravi, i due pranzi in casa di Don Rodrigo e in casa del Conte zio ecc. -- sono descritti sempre perchè la situazione del romanzo ciò richiede. I soliti censori osservano che a questa legge il Manzoni ha contravvenuto nella troppo minuta descrizione della peste. Ma la peste non solo serve allo sviluppo del racconto (perchè la peste fa che insieme si ritrovino Renzo e Lucia, e fra Cristoforo che scioglie Lucia dal voto, e Don Rodrigo che muore e toglie l'ostacolo al matrimonio), ma alla stessa idea fondamentale, cioè alla religione. Sicchè anche questa accusa è da retori e pedanti, che vogliono tutto misurare col metro. Se alcuna cosa si può censurare nella trattazione che il Manzoni fa dell'elemento storico, è quell'introdurre notizie, cavate da cronache o documenti (come le gride che l'Azzecagarbugli mette sott'occhio a Renzo), o ragguagli storici (per es. la vita di Federico Borromeo, dopo quella terribile notte dell'Innominato), che andavano messe piuttosto come note in appendice al libro. Nel corpo del romanzo riescono alquanto pesanti; e il Manzoni

stesso teme l'impazienza che il lettore deve provare, e avverte che chi non vuol leggere quelle notizie, può saltare al capitolo seguente. I romanzi, che sono venuti dopo di lui, hanno, infatti, aggiunto note storiche ai loro romanzi.

Stretto nesso con l'idea del romanzo, ecco il primo limite che l'elemento storico doveva trovare e trova nel Manzoni. E il secondo è ch'egli doveva restringersi alla storia generale, dei costumi, della vita privata, lasciando da parte quella politica e guerresca. Perciò nei *Promessi sposi* non s'incontrano pensieri alti di politica e di patria; chè certamente sarebbe stato ridicolo assai se Renzo e Lucia pensassero e parlassero, per esempio, di libertà. Perciò non vi si narrano guerre e grandi avvenimenti, ma vi si riferiscono le opinioni grossolane che il popolo se ne forma. E insuperabile è il Manzoni, quando fa parlare il popolo: e per esempio, nel tumulto per il pane, quando narra come Renzo credesse di esser conosciuto da Ferrer per avergli fatto largo a spintoni verso la carrozza: si vede qui la profonda penetrazione del Manzoni nel cuore del popolo.

Un terzo limite dell'elemento storico nei *Promessi sposi* è in ciò che non vi dovevano essere narrati gli avvenimenti, come nello Scott, ma rappresentati i caratteri e gli affetti generali di quel tempo. Così Don Rodrigo è l'ideale degli oppressori, Ferrer e il Conte zio dei magistrati, Attilio dei signori sventati e corrotti, e via dicendo. A che, dunque, insistere nel paragone tra il Manzoni e lo Scott, fondato su ciò solo che entrambi hanno dato alle loro opere il sottotitolo di « romanzo storico »?

Ma ciò che più importa notare è lo stile del romanzo: Manzoni è stato il primo scrittore italiano che ci ha dato questo stile. La vita umana nella sua realtà, è l'argomento del romanzo, e lo stile che la narra ha perfetta rispondenza, semplice e vero. Il fondatore del romanzo italiano aveva ben il diritto, come il fondatore della poesia, Dante, di creare lo stile romanzesco; ed egli ha fatto ciò divinamente: la sua efficacia, la sua naturalezza incantano; e non c'è stato purista che si sia potuto trattenere dal levare a cielo quel romanzo. La verità è nella pittura delle situazioni comiche non meno che di quelle gravi e serie: in Perpetua che litiga con Don Abbondio e in Renzo che chiacchiera nella bettola, non meno che nei travagli dell'Innominato durante la notte della conversione e nelle opere e prediche dei cappuccini tra gli appestati. E ha vivo senso del dramma, come si vede nei drammatici dialoghi-contrasti tra Don Abbondio e Perpetua, Don Abbondio e il cardinale Federico.

Anche l'elocuzione e la lingua del romanzo sono assai belli. Vero è che di tanto in tanto l'autore esce in qualche lombardismo; e perciò, dopo molti anni, egli ha voluto rivedere e castigare l'opera, e sostituire ai lombardismi i fiorentinismi: ma, così facendo, ha fatto bene o male? Egli ha descritto insieme il nobile e il volgare, epperò non poteva osservare una forma costantemente sostenuta, e doveva talvolta ricorrere al dialetto. Nè il dialetto è qualcosa di estraneo; e allorchè scorre dalla penna di un grande scrittore, è segno che è giunto il momento di farlo

valere. Sicchè non sapremmo dire se egli, nel correggere la lingua della sua opera, non le ha tolto qualcosa della nativa vivacità; e certo egli aveva il diritto di mantenere quella lingua, che gli era sorta spontanea col pensiero. Comunque, è gran documento di modestia l'essersi egli indotto a correggere un romanzo, che, così com'era, aveva riscosso il plauso universale.

continua.

B. C.