

## NOTE

### SULLA POESIA ITALIANA E STRANIERA

DEL SECOLO DECIMONONO

XIV.

MANZONI.

Giovita Scalvini, nel suo saggio del 1829 sui *Promessi sposi*, notava che in questo romanzo c'è dell'uniformità e dell'insistenza, non ci si sente « spaziare liberi per entro la gran varietà del mondo morale », e spesso si avverte di essere « non sotto la gran vòlta del firmamento », che copre « tutte le multiformi esistenze », ma sotto quella del « tempio che copre i fedeli e l'altare ».

Questo giudizio, quantunque ripetuto o rinnovato poi da altri che gli scemarono verità e vigore col portarvi le loro passioni di parte, nasceva nel suo primo autore da un'impressione di cui è innegabile la schiettezza; e, a mio avviso, merita d'essere approfondito e più precisamente determinato, perchè apre la via alla giusta interpretazione critica di uno dei maggiori capolavori della nostra letteratura.

Da che il senso d'angustia che sembra provarsi talora nella lettura dei *Promessi sposi* e che distingue il Manzoni da altri poeti? In quel romanzo non si fa sentire nella sua forza e nel suo libero moto nessuno di quelli che si chiamano gli affetti e le passioni umane: l'anelito al vero, il travaglio del dubbio, la brama della felicità, il rapimento dell'infinito, il sogno della bellezza e del dominio, le gioie e gli affanni dell'amore, il dramma della politica e della storia, gl'ideali e le memorie dei popoli, e via dicendo; le cose, insomma, che forniscono materia ad altri poeti. Non che l'autore non ne abbia esperienza e conoscenza; ma le ha oltrepassate e sottomesse a una volontà superiore, perchè egli è salito dal tumulto alla calma ed è pervenuto alla saggezza. E a quale saggezza! Non

alla saggezza che risente simpaticamente le diverse passioni umane, pur tenendovisi di sopra e collocando ciascuna al suo luogo e componendole nella propria armonia; ma alla saggezza del moralista, che non vede se non il bianco e il nero, di qua la giustizia, di là l'ingiustizia, di qua la bontà, di là la malvagità, di qua l'innocenza, di là la malizia, di qua la ragionevolezza, di là la stortura e la fautuità, e approva le une e condanna le altre, spesso con sottile ponderazione da casista. Il mondo, così vario di colori e di suoni, così strettamente congiunto in tutte le sue parti, così inesauribile e così profondo, si semplifica, per non dire s'impoverisce, in questa visione; e di tutte le innumeri corde dell'anima qui vibra una sola, quella che, per esser sola, dava allo Scavini l'impressione dell'insistente e dell'uniforme. Il motivo ispiratore del Manzoni sembra essere il motto: *Dilexi iustitiam, odivi iniquitatem*.

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

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

volc. Il vecchio re Desiderio segue lo stesso impulso politico dei suoi predecessori, contro i Franchi e contro i papi da essi protetti, vietanti alla gente longobarda la via di Roma; ed è animato contro Carlo dall'onta arrecata a lui e dallo strazio inflitto alla sua figliuola, sposa ingiustamente ripudiata. Chi gli può dar torto? Neppure il poeta, nonostante che, nel suo discorso storico, abbia stimato di poterlo, in nome dell'astratta giustizia, biasimare. Carlo difende la causa dei papi contro gli oppressori longobardi: serba, dunque, lui, l'eroe della chiesa, le mani e l'animo puri, come vuole l'astratta giustizia e morale? La politica non glielo consente, l'«alta ragion di regno», com'egli la chiama, la politica che lo induce a scacciare Ermengarda e a prendere altra donna, incurante se calpesta alcun innocente nel percorrere la sua strada, attraversato, piuttosto che da rimorso; da un momentaneo superstizioso timore per l'iniquità commessa, dalla quale par gli venga sfortuna; la politica, che gli fa accettare il tradimento, stringere le mani dei traditori, lodarli, premiarli, pur disprezzandoli in cuor suo. E questi traditori di re Desiderio? sono essi semplicemente malvagi, egoisti o codardi? Anche in essi la politica regna, il bisogno d'indipendenza e di libertà, la tendenza all'individualismo e al feudalismo insita nelle condizioni sociali del tempo, la coscienza che la causa dei re longobardi è già una causa condannata. Perchè aiutare re Desiderio alla vittoria? Per essere da lui più sicuramente tenuti al freno e tiranneggiati? Per andar contro la volontà della chiesa di Dio? Contro questa necessità di difendere la propria autonomia e, nella rovina dello Stato, la propria salvezza, debole riparo è il legame di fedeltà, debole sempre, in tutti i rivolgimenti storici. Il soldato Svarto, che vuole con ogni mezzo emergere dall'oscurità e raggiungere non la ricchezza ma il potere, e non risparmia a questo fine accortezza e ardimento, è della pianta dei dominatori, e, come il giovane Bonaparte, «indocile serve, pensando al regno». Certo, risentendo e rendendo tutte queste varie passioni, il poeta sente più tormentosa bruciare la piaga che ha nel petto; onde più angosciosamente si domanda: — Perchè? Perchè la società è così conformata, che si debba far torto o patirlo? Perchè una forza feroce, che prende nome di diritto, possiede il mondo? Perchè siamo condannati all'ingiustizia che la mano insanguinata degli avi seminò e che forma ora l'unica messe della terra? — Si domanda, ma praticamente ignora la risposta, giacchè colui stesso che si tortura con quella domanda è tuttavia costretto a combattere, a tendere tutte le sue forze per ottenere la vittoria, ad abbassare, conculcare, distruggere l'avversario.

Contraddizione insoluta e, così com'è posta, insolubile, la quale genera la figura di Adelchi, dall'autore poi giudicata « infelicemente intrusa » tra gli altri caratteri, dai critici « anacronistica », e che è invece creatura sommamente poetica. In essa s'impersona il gemito del poeta, gettato in mezzo a un mondo al quale contrasta con tutta la sua anima, e che pure gli s'impone e lo soverchia. Adelchi muore, non può se non morire; ma gli è vietato persino cercare o desiderare la morte: muore, ma mentre combatte per procurarsi scampo e serbarsi a riscossa e vendetta, secondo che non il suo cuore, ma la necessità storica gli comanda. Altra contraddizione: il popolo latino è stato vinto e ridotto a condizione di servitù dai longobardi. Il giudizio morale del Manzoni riprova conquista e oppressioni, e perciò respinge l'apologia che si fa dei longobardi come di forte gente, atta a creare una nuova e rinvigorita Italia; per lui, essi rimangono nient'altro che « la rea progenie », cui fu prodezza il numero e ragione l'offesa. Ma egli ha indagato la storia del primo medio evo, ha meditato sulle pagine della *Scienza nuova*, ed ecco una diversa ispirazione gli scuote l'anima, una diversa visione gli sorge nella fantasia e gli detta lo stupendo coro *Dagli atrii muscosi, dai Fori cadenti*, il cui pensiero è invece il biasimo agli uomini e ai popoli inerti e passivi, innocenti che siano, e l'esaltazione dei barbari, dei prodi che fanno la storia, e la fanno col fare il proprio vantaggio, e quel loro vantaggio è giustizia, « premio serbato ai forti ». Tutta l'epopea delle conquiste barbariche si leva luminosa e sublime in quel canto: i feroci conquistatori sono uomini e chiudono anch'essi nel fondo del cuore affetti gentili, qualcosa di sacro da proteggere, qualcosa di dolce da sacrificare:

A torme, di terra passarono in terra,  
Cantando giulive canzoni di guerra,  
Ma i dolci castelli pensando nel cor:  
Per valli petrose, per balzi dirotti,  
Vegliaron nell'arme le gelide notti,  
Membrando i fidati colloqui d'amor...

E c'è nell'*Adelchi*, la figura, cinta dall'aureola di una sacra missione, del diacono Martino, che rappresenta l'aprirsi della via, l'improvviso e agevole superamento degli ostacoli che parevano insormontabili, nelle imprese che Dio vuole, che la storia comanda. Pare che la natura stessa, quelle montagne che gli si oppongono e lo invitano, quella solitudine che egli solo vivente attraversa, accompagni il suo ardimento con un rito religioso. E poi anche c'è

l'amore, c'è Ermengarda, l'unica creatura amorosa del Manzoni, ma tale che, nei suoi pochi tratti essenziali, vale la schiera di quelle di altri meno casti poeti. Ermengarda è la ripudiata, che torna alla casa paterna col segno del disprezzo in fronte per sé e pei suoi; torna così vituperata donde si era partita inebbriata di omaggi e di onori, piena di speranze e di gioia. Ma Ermengarda non si rinfranca al pensiero che conforta e riscalda i suoi, i quali già la rivedono, non invano figlia e sorella di re, levare, sopra la folla ammirante, la fronte, « bella di gloria e di vendetta ». Neppure Ermengarda si rassegna e riposa nel Dio a cui crede, nel Dio che accoglie e soccorre i miseri e premia gl'ingiustamente perseguitati. Ella ama colui che l'ha scacciata e la fa soffrire: ama femminilmente tutto il passato di quell'amore, di donna che fu amata, e di regina: i baci e le carezze e le feste e le pompe e l'ammirazione del popolo e l'invidia delle altre donne. Il poeta sente la passione che scuote sin nelle più intime fibre, che giunge alle radici dell'essere: vede « *Vénus tout entière à sa proie attachée* »: la dedizione, la stretta tenace all'uomo adorato. « Amor tremendo è il mio, Tu nol conosci ancora: oh! tutto ancora Non tel mostrai: tu eri mio: sicura Nel mio gaudio io taceva: nè tutta mai Questo labbro pudico osato avria Dirti l'ebbrezza del mio cor segreto ». Nel suo delirio di fremente passione e di gelosia, ella parla disperatamente a colui che un tempo l'amò, che ebbe di lei alcuna dolcezza, che non è per lei diventato ancora un estraneo; indirizza, con struggimento di tenerezza, con non sa quale speranza, il pensiero alla soave, alla pia Bertranda, che volle quelle nozze, che certo le vuole ancora, alla madre di lui, che ha potere sul figlio, e tra le cui braccia sente « una vita. Un gaudio amaro che all'amor somiglia ». Alfine si distacca, si rivolge a Dio, si dispone alla morte, muore; e il secondo bellissimo coro della tragedia canta questo rivolgimento, questo riposo in Dio. La religione non ha infranto e distrutto l'amore terreno; sopravviene consolatrice, quasi nuovo amore meno acre e più puro, a riempire il vuoto lasciato da quello.

L'altra e anteriore tragedia, il *Carmagnola*, è, nel complesso, opera debole, composta sotto l'evidente influsso dell'*Egmont* goethiano, col quale ha comuni difetti; sicchè si svolge come un aneddoto storico sceneggiato, e lo stesso coro parenetico, che si lega debolmente alla materia del dramma, è poeticamente inferiore ai due mirabili dell'*Adelchi*. Pure vi si può scorgere lo stesso contrasto che si dispiega in questo, il contrasto insoluto tra politica e morale, tra realtà e trascendente ideale. Carmagnola, generoso e fidente,

che crede con la lealtà e col franco parlare di dominare e vincere la rigirata e sospettosa politica della signoria di Venezia, e corre incauto alla morte; — Marco, amico del Carmagnola e certo della innocenza dell'amico, e pur costretto a tacere e a trarsi in disparte e lasciar che egli incappi nella insidia tesagli, perchè così gl'impone la patria di cui è cittadino e che in cuor suo rinnega ma alla quale non può se non ubbidire, pur invocando la morte che sola dà pace; — sono personaggi che contengono, diversamente atteggiati, gli elementi stessi di cui si compone la figura di Adelchi. Come lui, essi sono la protesta del poeta contro un mondo ch'egli non riesce a comprendere, ma che gli sta innanzi prepotente, il mondo della storia. « Che tu sii grande E gloriosa — dice Marco guardando a Venezia — che m'importa? Anch'io Due gran tesori avea: la mia virtude Ed un amico; e tu m'hai tolto entrambi ». Il suo smarrimento è tanto, nell'urto delle forze a lui incomprensibili, che egli è tratto ad accusare sè stesso, il proprio intelletto o la propria volontà, e insieme gli sembra che niente gli sarebbe valso contro quella forza estranea e schiacciante: « O Dio, che tutto scerni, Rivelami il mio cor: ch'io veda almeno In quale abisso son caduto, s'io Fui più stolto, o codardo o sventurato ». La religione anche qui sopravviene consolatrice e purificatrice; Carmagnola si libera per essa dalle sue aspre passioni di uomo che lotta nell'agone politico: « E tu, Filippo, ne godrai! che importa? Io le provai quest'empie gioie anch'io: Quel che vagliano or so... ». E si piega alla morte: « La morte! Il più crudel nemico altro non puote Che accelerarla. Oh! gli uomini non hanno Inventato la morte... dal cielo Essa ci viene e l'accompagna il cielo Con tal conforto che nè dar nè torre Gli uomini ponno... ».

Anche bisogna ricordare pel nostro fine, oltre le tragedie e i loro cori, quello tra gli inni sacri che si estolle di gran lunga sugli altri quattro, la *Pentecoste*, che non si sforza, come gli altri, di cantare miti della Chiesa, accettati dal devoto credente Manzoni e restii alla sua fantasia di uomo colto e critico, ma canta un rinnovamento spirituale dell'umanità nella formazione della Chiesa: un divenire e non un divenuto, come poi si conformò per lui il cattolicesimo. Quanto meno c'è in quest'inno di quadri (quadri che abbondano negli altri, voli d'angeli, crocifissione, risurrezione, con certo che di cattolicesimo posttridentino), tanto più c'è d'impeto, di ardore, di entusiasmo sacro. E bisogna ricordare il *Cinque maggio*, dove la finale catarsi religiosa, che già non vietò la trepida rappresentazione dell'amore di Ermengarda, non vieta quella della sublime grandezza profana dell'eroe: di Napoleone che non è il difensore

della Chiesa, ma è il guerriero e il conquistatore e l'imperatore, sorto a conciliare le aspirazioni di due secoli, e che pure il poeta riconosce figlio prediletto di Dio, che volle stampare in lui più vasta orma del suo spirito creatore.

Chi si colloca al cuore di queste prime opere e ne rivive i contrasti — i contrasti che sono poesia — pensa che il Manzoni avrebbe ben potuto accentuare e ampliare sempre più l'aspetto storico o dialettico del suo spirito, le passioni e gli affetti, e lasciar accanto o sopra di essi la sua fede religiosa; la quale per sè stessa non portava all'angustia notata dallo Scalvini, che fu effetto invece delle conseguenze che il Manzoni ne trasse, del rigido moralismo che credette di dover assidere signore nella sua anima. Se al Vico, che egli aveva studiato in quel primo periodo e aveva vivo e presente, fu possibile esser tutt'insieme, con candidezza, pio credente e storico grande e realistico, il Manzoni avrebbe potuto essere credente e poeta di passione, come già si era dimostrato e come poteva sempre meglio attuarsi: anima romantica insomma, e non solo moderato riformatore letterario in nome di alcune dottrine romantiche.

Ma abbiamo detto: « avrebbe potuto » per modo di dire, cioè per far ben comprendere quale fosse allora lo stato del suo spirito. In realtà, egli non poteva, perchè tutto il suo abito mentale e morale premeva a dar diverso avviamento alla sua fantasia. Da una parte, egli doveva dunque sempre più castigare i varii sentimenti e passioni, deprimerli, velarli e lasciare scoperti di essi solo gli effetti morali; dall'altra parte, venirsi liberando dall'incubo della storia, della storia, diciamo, come cosa seria, come unica realtà o realtà con la quale, in ogni caso, bisogna fare i conti: in luogo della storia, avrebbe serbato la semplice notizia dei fatti storici come sequele di mali e di beni, e di mali piuttosto che di beni, prove più che d'altro della infelicità, stoltezza e follia umana. Il che importava che si sarebbe trasferito sempre più col sentimento e con la fantasia nel trascendente, nel mondo di là, come sola forma di vita razionale, guardando al mondo di quaggiù come a una valle di errori e di prove. Il termine di questo trapasso è rappresentato dai *Promessi sposi*, che, sotto l'aspetto dello svolgimento morale e non sotto quello puramente poetico, è da dire veramente l'opera della piena maturità del Manzoni, quella nella quale raggiunse la maggiore coerenza.

Coerenza, ben inteso, ossia sicurezza e fermezza di atteggiamento pratico e morale e non di logica, come alcuni credono, perchè a chi la considera criticamente, la concezione del Manzoni sco-

pre le sue molteplici incrinature. Le quali non starò qui a mostrare, sia per essere state, altre volte, da altri e da me stesso, messe in luce nelle teorie manzoniane sulla storia, sull'arte, sulla lingua, sulla vita morale, e via dicendo, sia per la ragione che una critica della filosofia manzoniana si convertirebbe facilmente nel generico, ossia nella critica del cattolicesimo e della trascendenza, e più in particolare del cattolicesimo liberale o neocattolicesimo. Anche nel fondo dei *Promessi sposi*, chi avesse il cattivo gusto di trattarli come realtà e non come favola, e vi polemizzasse contro — che sarebbe presso a poco come se si prendesse a polemizzare contro un dio greco, splendente nel suo marmo pario — ritroverebbe queste contraddizioni, perchè anche in essi tutto è voluto e mosso da Dio e nondimeno gli individui sono concepiti come *causae sui*.

La vittoria che il Manzoni, nei *Promessi sposi*, ha ormai ottenuta sui sentimenti e gli affetti umani, ai quali ha sovrapposto il sentimento etico, non abolisce già e cancella questi sentimenti e affetti, ma, con l'assoggettarli, dà a essi tutti una medesima impronta, o, se si desidera altra immagine, a volta a volta li rischiarà, colorisce e getta nell'ombra volgendo sopr'essi, unica face, la face della morale. Donde il suo modo particolare di ritrarre i caratteri e di porli in azione, e di narrare gli avvenimenti. Quando si è lamentato che i caratteri dei *Promessi sposi* non abbiano l'immediatezza, la spontaneità e l'abbandono di quelli dello Shakespeare, si è caduti in un equivoco critico, e si chiami pure, colui che v'è caduto, Francesco de Sanctis. Shakespeariani sono ancora i personaggi della tragedia, e Adelchi ha dell'Amleto ed Ermengarda appartiene alla famiglia delle Ofelie, delle Cordelie e delle Desdemone. Ma shakespeareiani non possono essere quelli dei *Promessi sposi*, le Lucie e i fra Cristofori e gl'Innominati, così diverso com'è il sentimento di quest'opera dal tragico sentimento cosmico shakespeareiano; e perciò, nel miglior caso, quel paragone non vale a segnare un'altezza e una bassezza d'arte, ma ad accusare una diversità qualitativa. Tutto, nei *Promessi sposi*, dev'essere ben delimitato, perchè laddove, nello Shakespeare, il mondo è in balia delle forze che lo formano e lo sconvolgono, nel Manzoni è sorretto e corretto dall'ideale morale. Nei *Promessi sposi*, nonostante le meravigliose descrizioni di paesi, di aspetti della natura, di viaggi (basti ricordare la fuga di Renzo fino a raggiungere l'Adda o il ritorno di lui alla sua terra e la gita a Milano), non è dato neppure rilevare spunti paesistici, come si trovano finanche in opere di minori artisti italiani e con-



temporanei (per es., del Tommaseo); e mi piace che il più recente storico e critico del Manzoni, il Momigliano, abbia avvertito che « chi è penetrato nell'organismo spirituale del Manzoni e perciò vede riflesso il tutto nelle parti, sente il respiro della fede anche nella pagina che descrive il temporale foriero del termine della peste ». Non direi, per altro, come ora si comincia a dire con soverchia insistenza, che i *Promessi sposi* sono un poema religioso, o per lo meno non lo direi senza determinare e restringere il detto con aggiungere che sono il poema di una morale religiosa, il mondo appercepito da un fermo e intransigente moralista.

Singolarmente importante è, per questo rispetto, la forma in cui vi è trattato l'amore, ai cui abissi il Manzoni mostra bene d'essersi affacciato e avervi gettato un profondo sguardo indagatore, come si vede nell'episodio di Ermengarda, ma pel quale ora, nei *Promessi sposi*, è preso da vigile sospetto, che trapassa in disdegno. Dell'amore (lasciò scritto in una sua pagina, pubblicata postuma) non bisogna trattare in modo da far consentire l'animo di chi legge a questa passione: di amore c'è nel mondo più di quanto occorre e non conviene rinfocolarlo coi libri. L'amore, perciò, nei *Promessi sposi*, o appare come un dato naturale, che la morale circonda e rende innocuo e purifica con l'unione benedetta dal sacerdote; — e di esso si discorre allora con indulgenza e compatimento, e col sorriso che si adopera verso le bambinerie dei bambini, come nel caso degli innocenti amori, e pure pieni di pericoli, di Renzo e Lucia; — ovvero, come nel caso della monaca di Monza, è passione travolgente e viene rappresentato come male e perdizione e sovr'esso si stende una zona nera: « La sventurata rispose ». In effetto, l'amore è l'irrazionale-razionale, il più diretto simbolo della vita, nesso di amor proprio e di sacrificio, di voluttuoso delirio e di opera feconda, di debolezza e di forza, fonte di purificazione, gorgo d'impurità: nell'amore, l'uomo è vissuto dalla natura e pur si afferma uomo, levando l'occhio al cielo. Chi si pone nel punto di vista dell'amore, ossia della passione, è nel punto opposto a quello del moralista e del Manzoni, che giudica secondo l'ideale della coscienza e della volontà morale. Un'analogia ritrosia per la rappresentazione dell'amore ebbe un altro poeta della volontà e della deliberazione, profondamente diverso per ambiente storico e per qualità mentali ma in questo simile all'autore dei *Promessi sposi*, Pietro Corneille.

Che i personaggi del nuovo dramma poetato dal Manzoni, del dramma dei *Promessi sposi*, dovessero rispondere alla sua nuova forma d'ispirazione e incorporare l'attività morale nelle tesi e nelle

antitesi, è dunque cosa che ora s'intende di piano. Ma per questo appunto si ha torto nel giudicarli, come sovente si è fatto (e anche qui dal De Sanctis tra gli altri) « costruiti », il che vorrebbe dire costruiti secondo tipi e perciò non poetici ma intellettualistici. Sta di fatto che essi non sono tipici, ma perfettamente individuati, ciascuno con la sua propria umanità, il proprio temperamento, i propri difetti, le proprie colpe, le proprie virtù. Lucia è un'anima buona e religiosa, ma, nel suo cercar sempre la via retta, si lascia qualche volta persuadere e disarmare da altri, senza provare tutto quel dispiacere che avrebbe dovuto provare; e si propone di mantenere il voto fatto alla Vergine, ma tuttavia non riesce a togliersi dal cuore Renzo. Fra Cristoforo adopera pel bene quello stesso sangue bollente che altra volta l'aveva portato all'omicidio, e, talvolta, si frena a stento. Il cardinal Federico Borromeo, così forte, sente la propria debolezza, la misera e terribile condizione umana, che non riesce mai ad adeguare del tutto l'essere al dover essere; così saggio, partecipa a pregiudizii del proprio tempo. Dall'altro estremo, don Rodrigo mette nella persecuzione di Lucia almeno altrettanto di puntiglio, cioè di disviato senso dell'onore, quanto di brutale capriccio; ha doti di gentiluomo compito e padrone dei suoi atti e gesti; e, nel fondo dell'anima, l'oscuro rimorso del male che è tratto a fare. Similmente, non un malvagio ma un maniaco del decoro e dello splendore della propria casa è il padre di Geltrude, così duro e spietato verso la figliuola. Dov'è mai in tutti costoro e negli altri il tipico del bene o del male? Tutt'al più, si potrà qua e là, ma assai di rado, notare nella rappresentazione di questi caratteri qualche lieve eccesso d'insistenza, qualche neo, come del resto in ogni opera d'arte. Il vero è che la taccia di tipicità o astrattezza che si è data ai personaggi virtuosi o viziosi del Manzoni non è altro che una nuova forma dell'errato paragone della sua arte con un'arte diversa. E chi si voglia persuadere di ciò, si ponga al centro dell'ispirazione manzoniana e si provi poi a pensare un modo in cui quei personaggi si sarebbero dovuti meglio concretare e avvivare, e gli accadrà di non poterli mai concepire diversi da come furono concepiti e attuati dal Manzoni. Ogni diversa accentuazione che se ne facesse sarebbe una stonatura; ogni rinforzamento di colori o ritocco di disegno, uno sgorbio. Con orrore noi ci distorciamo dall'idea di coloro che vorrebbero udire per disteso l'eroticodelittuosa storia della monaca di Monza, narrata con lo stile di un Flaubert o di uno Zola, e vedere introdotto nei *Promessi sposi* un po' della sensualità che ha versata nei suoi romanzi un altro romanziere cattolico (cattolico di fantasia), il Fogazzaro.

I critici che tendono a diminuire in maggiore o minor misura il pregio dei personaggi alti del Manzoni, alti nel bene e nel male, usano, in verità, anche un altro paragone, un paragone interno: quello con un altro ordine di personaggi dei *Promessi sposi*, che chiamano « medii », nei quali vedono l'eccellenza dell'arte sua. Sono i personaggi più o meno comici, o piuttosto comicamente trattati, eminenti sopr'essi don Abbondio. E veramente è grande la copia e la vivacità di questi ultimi e, considerandoli dopo la serie dei primi, sembra che nel Manzoni all'anima di un Bossuet o di un Bourdaloue, dei grandi scrittori cristiani francesi del secolo decimosettimo, s'abbracci quella di un La Rochefoucault, e anzi di un Voltaire, di un Voltaire reso più alacre e acuto nello scoprire le umane debolezze da un'esperienza di confessore e d'inquisitore e forse di tormentatore di sè stesso, ma che non scema punto perciò la malizia e la gaezza della sua comica fantasia. L'accoppiamento, del resto, risponde alla cultura e formazione spirituale del Manzoni, enciclopedista e illuminista dapprima e di poi cattolico non senza tracce di giansenismo: sicchè in certo senso può dirsi che egli raccolse nel suo singolare temperamento quella doppia eredità storica. La quale ritrovava una comune base nella polemica morale, in nome della ragione o della religione razionalizzata, e si svolgeva logicamente come da unica radice, perchè il moralismo, ponendo un ideale, pone insieme le immagini di quelli che lo incarnano, di quelli che lo contrastano, di quelli che vorrebbero incarnarlo e non riescono, o non l'incarnano ma si danno l'aria di farlo, con finzioni verso altrui e sofismi verso sè stessi, e così via per infiniti casi e gradazioni; e perciò da una parte i paradigmi del nobile o del turpe e dall'altra quelli del comico. Senonchè difficilmente chi ha l'animo agli uni, l'ha insieme agli altri o mostra in entrambi pari bravura. Il Manzoni, assai disposto altresì al secondo compito e lieto sempre di eseguirlo, perchè (con'egli osserva in un certo punto del romanzo) « tutti facciam volentieri le cose alle quali abbiamo abilità », postasi la coscienza in pace mercè quella logica giustificazione, si compiace e soddisfece largamente nella satira e nell'ironia; come si vede appunto nel personaggio di don Abbondio, che egli perseguita dal capo alla fine del romanzo, volge e rivolge da tutti i lati, non lascia mai in pace, e in genere dalla prontezza che dappertutto dimostra a cogliere i tentennamenti, le schermaglie, i secondi pensieri, le intenzioni nascoste, i più fuggitivi e sottili e complicati moti dell'egoismo, della vanità, della paura, le storture del ragionare passionale, e a metterli in piena

luce, che impedisce loro di più oltre celarsi o velarsi. Entra in questa larga canzonatura la storia, quella storia che prima gli aveva destato un grave interessamento come storia delle invasioni barbariche, della cupa politica veneta o della trionfale corsa guerresca di Napoleone per l'Europa e di cui ora egli prende a descrivere un'età che meglio si presta per lui al ridicolo, l'età barocca, spagnuola, « rozza insieme e affettata », della decadenza italiana. All'occhio del Manzoni quell'età, che pur ebbe il suo valore positivo e fattivo, si configura più che altro come un groviglio di stravaganze, di stoltezze, di goffaggini, di cattivi ragionamenti: egli la tratta come tratta don Abbondio, con la stessa ferocia implacabile di satira, e, per opera precipua di lui, che in questa parte spinse all'estremo lo stile storico volterriano, il Seicento ha preso nel ricordo dei lettori un sembiante grottesco e burlesco. Ma si può dire davvero che il Manzoni avesse maggiore attitudine al comico che al serio e commovente e sublime, e riuscisse in quello meglio che in questo? I ritratti e gli aneddoti di don Abbondio e di don Ferrante e di donna Prassede e del conte zio e di Perpetua e di fra Galdino e del buon sarto che pizzica di lettere e simili, possono gittare nell'ombra la scena del perdono di fra Cristoforo o la notte di crisi dell'Innominato o gli alti colloqui del cardinal Federico o la terribile e pietosa dipintura della peste? E il metodo delle parti comiche e delle parti serie non è forse intrinsecamente lo stesso, non è nell'uno come nell'altro il pathos del giudizio morale? Nella preferenza comunemente data alle parti comiche dei *Promessi sposi* c'è, in fondo, altro motivo che la maggiore agevolezza del riso in confronto del raccoglimento d'animo che la contemplazione del dovere e del dolore richiede?

Non solo il valore artistico dei due elementi che confluiscono nei *Promessi sposi* è pari, ma essi sono tra loro in correlazione e armonia; e chi li pone in armonia è l'autore, troppo critico da non essere autocritico, troppo acuto e satirico osservatore degli altri da non esser diffidente verso di sè, troppo pieno del senso del ridicolo da non schivare attentamente il ridicolo che scapperebbe fuori dall'enfasi, dalla predica, dalla pia unzione, dalle esagerazioni di qualsiasi sorta. Nasce da ciò il tono dei *Promessi sposi*, semplice e piano ma misurato, capace di sollevarsi alle più sublimi commozioni, ma guardingo a mettere sempre il piede sul saldo per non scivolare e precipitare dalle altezze, alle quali come conviene gradualmente salire, così giova gradualmente discenderne. E nasce insieme la perfezione di questo libro tra i più equilibrati e perfetti di tutte le let-

terature, in cui non v'ha niente di affrettato, di manierato e di banale, niente d'incondito e d'indeterminato, niente che sia estraneo e appiccicato. È stato detto, e tutti abbiamo ripetuto per tradizione senza riesaminare, che forse le parti storiche sono nel romanzo troppo estese; ma anche qui godo che il Momigliano abbia contestato il giudizio tradizionale. Il De Sanctis, che anch'esso vi s'atteneva, lo distruggeva poi col confessare che pure quelle parti sono così belle che egli non avrebbe osato tagliarle via; perchè è chiaro che, se fossero davvero esuberanti, si potrebbe e dovrebbe sempre idealmente allontanarle, pur serbandole e ammirandone la bellezza. Ma il vero è che le parti storiche, qui come in ogni opera di vera poesia, non sono storiche altro che in apparenza, e si risolvono e fondono nei due elementi costitutivi del romanzo, rientrando alcune di esse, come i racconti della carestia e della peste e del passaggio dei lanzichenecchi, nelle parti serie e tristi e affannose, e le altre, di carattere satirico e ironico, nella vasta satira delle umane follie, manzoniana appendice all'*Elogio della pazzia* di Erasmo.

È da notare che questo gran libro, che per gl'italiani del secolo decimonono ha avuto lo stesso valore della *Gerusalemme liberata* per quelli del decimosettimo, non ha ottenuto nella *Weltliteratur* il posto che gli spetta, come si può vedere leggendo le storie letterarie scritte dagli stranieri. Della qual cosa una delle cagioni è, o può essere, l'abito di considerare, nella storia letteraria, le astratte forme o generi, e segnare le novità e le rivoluzioni che in queste avvengono. Per tal rispetto, i *Promessi sposi* appaiono, e sono stati spesso così considerati, nient'altro che un'imitazione dei romanzi di Walter Scott, da cui il Manzoni prese non solo l'idea del romanzo storico ma anche alcuni espedienti di composizione, per esempio l'introduzione di macchiette comiche, di personaggi dotati di un *tic*, quali don Ferrante e donna Prassede, che hanno nei romanzi dello Scott molti, sebbene assai men fini compagni. Ma il guscio è il guscio, e la poesia è l'essere vivente che vi dimora dentro e che vi si accomoda e lo accomoda e lo trac seco. E nel guscio del romanzo storico lo Scott mise il suo poco pensato raccontare per intrattenere gradevolmente le brigate, e Alessandro Manzoni tutta la tragedia e la commedia umana, sentita da una schiva e sottile coscienza morale.

BENEDETTO CROCE.