

Manzoni rivoluzionario, dalla "Lettre" alle ultime conclusioni del "Discorso sul romanzo" (seconda parte)

di Marino Faggella



Manzoni ritratto di Federico Hayez

1. Tra gli scritti della poetica manzoniana la lettera sul Romanticismo, che il Manzoni scrisse nel 1823 indirizzandola al Marchese Cesare D'Azeglio e nella quale egli definitivamente ratificava il suo credo romantico, è un documento di sicura importanza per due ragioni: prima di tutto in quanto il fenomeno romantico viene osservato a distanza dal suo primo manifestarsi, in secondo luogo perché, incentrandosi il discorso prevalentemente sul contenuto dell'arte, vi è sottolineato l'essenziale principio del vero. La lettera si divide in due sezioni, una "*pars destruens*" nella quale egli, riprendendo le argomentazioni della Prefazione e della precedente



lettera allo Chauvet, smentiva la maggior parte dei precetti del classicismo, ed una "*pars construens*", in cui si sforzava di chiarire l'intero sistema romantico dell'arte.

Il discorso dell'autore, però, riusciva più convincente nella parte negativa, perché il Manzoni, pur facendo riferimento a concetti abbastanza diffusi nell'ambito romantico (immaginazione e realtà, storia e invenzione, verosimile e verità), non era in grado di dare una definizione del tutto convincente degli stessi concetti, in particolare non riusciva a distinguere il vero poetico dal vero storico a causa della mancata sistematicità del suo pensiero, rivelatosi abbastanza debole e privo, a parte le conoscenze che potevano derivargli dal sensismo, di una consistente base filosofica (difetto che - come disse più tardi il De Sanctis - egli aveva in comune con gli altri del gruppo), capace di chiarirgli fino in fondo il concetto della verità dell'arte. Si pensi a tal proposito, non certo per assolverlo, che sarà proprio il De Sanctis in epoca più avanzata a giungere a conclusioni più importanti intorno al problema estetico solo dopo la lettura dell'Estetica di Hegel. E' comprensibile, pertanto, l'incertezza del Manzoni nella parte conclusiva della lettera: "Non voglio dissimulare a Lei (cioè al D'Azeglio, destinatario della lettera), ché sarebbe un povero e vano artificio....quanto indeterminato, incerto e vacillante nell'applicazione sia il senso della parola vero il vero tanto lodato e tanto raccomandato nelle opere di immaginazione, non ha mai avuto un significato preciso...è dunque qualche cosa di diverso da ciò che si vuole esprimere ordinariamente con quella parola, è qualche cosa di non definito; né il definirlo mi pare impresa molto agevole". Al di là dei limiti del pensiero dell'autore la lettera sul romanticismo è molto interessante in quanto qui vi si affronta in modo risolutivo l'importante questione dei nuovi contenuti dell'arte secondo i romantici, che quasi unanimemente furono indotti al rifiuto totale della mitologia. E Manzoni romantico in accordo con gli amici lombardi sostenne che "*l'uso delle favole è idolatria*", che l'arte dovesse essere espressione del vero non del falso ("la poesia deve proporsi per oggetto il vero, come l'unica sorgente di un diletto nobile e durevole, giacché il falso può bensì trastullare la mente, ma non arricchirla né elevarla"); e per vero intese la verità della storia o quella interiore dell'uomo, ispirato ai principi religiosi della fede.

La storia occupa un posto centrale nella concezione del Manzoni, e ciò è testimoniato dal fatto che volendo l'autore qualificare l'intero sistema della sua arte e quello dei romantici, lo definì "*sistema storico*". Per questo egli, accingendosi alla composizione delle tragedie, pensò bene di premettere le cosiddette "Notizie storiche", col proposito di chiarire gli avvenimenti fondamentali che sarebbero stati il teatro e la cornice delle tragedie. All'Adelchi, inoltre, aggiunse oltre alle notizie storiche un'operetta, il Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia,



che a ragione è stata definita un autentico corollario della tragedia, dove egli si proponeva, valendosi della duplice lezione del Vico e del Muratori e mettendo a punto un nuovo metodo storico, di dimostrare che non spettava alla Chiesa ed in particolare al papa Adriano la responsabilità della guerra e della sofferenza dei latini durante la guerra tra i franchi e i longobardi. Ma quale fosse la condizione, lo stato reale degli italiani al tempo dei longobardi Manzoni non giunse mai a dimostrare, arrivando alla conclusione spietata che la storia, *"quello stato così naturale all'uomo e così violento e così pieno di dolori"*, non è altro che un nodo inestricabile, simile a quel guazzabuglio del cuore umano di cui parla nel romanzo.

Al di là del risultato della pura indagine storica, l'operetta è importantissima ai fini della poetica manzoniana, in particolare quella del romanzo, dal momento che nella conclusione il suo autore sosteneva di aver fatto comunque un'importante scoperta: cioè che milioni e milioni di uomini erano passati nel corso della storia e pur grondando lacrime e sangue non avevano trovato nessuno disposto a parlarne: "Un'intera moltitudine di uomini, una serie di generazioni, che passa sulla terra, sulla sua terra, inosservata, senza lasciarci traccia, è un tristo ma importante fenomeno; e le cagioni di un tal silenzio possono riuscire ancor più istruttive che molte scoperte di fatto". Qui Manzoni ispirandosi agli storiografi democratici francesi, polemizzava con gli scrittori aulici e tradizionali i quali, secondo lui, avevano fatto solo la storia dei grandi personaggi dimenticando le plebi e i reietti che pur avevano contribuito a subire più che a fare la storia.

2. Senza negare l'importanza del Manzoni storico (si ricordi a questo proposito che insieme al Troia egli è il più grande rappresentante della scuola neoguelfa in Italia) è il caso di sottolineare ancora una volta che l'operetta prima di tutto è valida ai fini dello sviluppo successivo della poetica del romanzo, particolarmente quella del personaggio, in quanto qui il suo autore, in opposizione al protagonista eroico del classicismo, scopriva gli umili, la gente meccanica e forse già pensava di farli protagonisti di una storia. I precedenti teorici della teoria dei Promessi Sposi e dell'arte maggiore del Manzoni sono già contenuti nella lettera indirizzata allo Chauvet, nella quale egli riprendendo il discorso delle unità drammatiche, in particolare quella d'azione, forniva una soluzione al difficile problema del rapporto storia-arte, verità-invenzione, suggerendo una loro conciliazione, provvisoria sì, ma anche decisiva ai fini dei risultati del romanzo in cui storia ed invenzione, vero storico e vero poetico avrebbero trovato la loro definitiva resa artistica. Nella "Lettre" il Manzoni, dopo aver analizzato i diversi compiti dello storico e del poeta arrivava alla conclusione che entrambi hanno come scopo di dire la verità, anche se differenti sono i rispettivi campi del vero, e "la



diversità fra le due diverse forme d'espressione non è nell'oggetto o nella materia, ma nel modo con cui essa è trattata" (Sansone). In questo modo egli veniva superando la vecchia posizione aristotelica dei classicisti per i quali oggetto dell'arte doveva essere non il vero bensì il verosimile, la semplice ipostatizzazione del probabile. Detto questo, restava al Manzoni di verificare precisandoli i rispettivi metodi dello storico e del poeta, onde concludeva che pur occupandosi entrambi dello stesso oggetto storico essi avevano però procedimenti mentali diversi.

Nella "Lettre" il Manzoni riprendendo la vecchia polemica contro la storiografia tradizionale considerava la storia "come si presenta normalmente nei libri che portano quel nome: cioè come un complesso di fatti materiali ed esterni politici o militari" (Puppo) che gli storici si limitavano ad elencare preoccupandosi solo della loro successione: "una delle più importanti facoltà della mente umana quella di afferrare, tra gli avvenimenti, i rapporti di causa ed effetto, d'antiorità e di conseguenza che li legano; di ricondurre ad un unico punto di vista...più fatti separati dalle condizioni del tempo e dello spazio, scartando altri fatti collegati ad essi solo per coincidenze accidentali. Questo è il lavoro dello storico". Ma gli storici di professione, limitandosi a raccontare i fatti più significativi ed importanti, "degli avvenimenti che non sono per così dire conosciuti che dall'esterno; ciò che gli uomini hanno compiuto"; lasciavano intentate ed inesprese le ragioni interne, morali e psicologiche cioè le emozioni dei personaggi che erano state i moventi delle loro azioni. A questo punto interveniva il poeta, che secondo l'autore non creava, ma intuiva, cioè coglieva con la sua particolare sensibilità i sentimenti, le passioni più segrete che avevano spinto gli uomini ad agire: "ma ciò che hanno pensato, i sentimenti che hanno accompagnato le loro decisioni e i loro progetti, i loro successi ed i loro infortuni; i discorsi con i quali hanno fatto o tentato di far prevalere le loro passioni e la loro volontà...con i quali in una parola, essi hanno rivelato la loro individualità: tutto ciò è il dominio della poesia"; sicché egli, senza negare la dignità della storia, riteneva che la poesia fosse altrettanto importante, anzi finiva per essere una "*specie di storia superiore*" in quanto completava la storia stessa arricchendone il concetto di verità.

A questo punto un componimento come il romanzo storico, pur con tutti i limiti e le riserve sul "*romanzesco*" poteva anche essere accettato e realizzato. Certo non tutto era stato chiarito e risolto teoricamente dall'autore, rimanevano aperte e ancora in piedi alcune questioni: prima fra tutte la definizione della creazione poetica, del "*poiéin*", che nella "Lettre" aveva trovato solo una provvisoria sistemazione. Manzoni da buon cristiano non riconobbe mai al poeta il compito di creare perché era convinto che tale ruolo spettasse solo a Dio e pur di non averla a portata di mano avrebbe



volentieri espunto dal suo vocabolario finanche la parola "creazione". In senso filosofico egli diede una risposta definitiva al problema nel dialogo *Dell'invenzione* (1850), nel quale mettendo a frutto la lezione del Rosmini e del suo spiritualismo arrivò a concludere definitivamente che non spettava al poeta l'opera di creare ma a Dio nella cui mente in senso platonico o neoplatonico si collocava principalmente l'idea stessa dell'arte, giacché "il pensato non può essere senza un pensante e l'unico pensante non può essere che Dio il quale è e sempre sarà, mentre noi che siamo, una volta non eravamo e potevamo anche non esserci". Così il Manzoni, parlando delle funzioni del poeta, eliminava finalmente quella parola creazione che l'aveva tante volte angustiato.

3. Il sistema dell'arte manzoniana che nella lettera allo Chauvet aveva trovato la sua consacrazione ufficiale si reggeva però su un precario e difficile equilibrio che non sarebbe durato a lungo. Infatti già a partire dalla Lettera sul Romanticismo si apriva una crisi nel pensiero estetico del Manzoni che cominciava a vacillare in quanto "il vero della storia e quello dell'arte che nella "Lettre" procedevano così concordi, integrandosi e quasi compendosi, qui si scoprono diversi, di una diversità impossibile, secondo Manzoni, a definirsi" (Sansone). Dello svolgimento di questa crisi, che coincide col terzo livello della poetica manzoniana, lo stesso Sansone traccia le linee generali: "La crisi apertasi nel pensiero manzoniano con la lettera sul Romanticismo culmina e si conclude nel discorso Del romanzo storico, e, in genere dei componimenti misti di storia e di invenzione (composto dal 1830 in poi, ma pubblicato solo nelle Opere varie, 1854-55). Qui la posizione della "Lettre" è rovesciata, ed il poeta stesso dichiara che egli sarebbe in un bell'impiccio se dovesse mettere d'accordo le idee sostenute nella Lettre e quelle del Discorso". In effetti in quest'ultimo saggio il Manzoni, dimostrando di aver cambiato totalmente opinione su alcuni dei suoi postulati fondamentali giungeva a conclusioni opposte rispetto alla Lettre, arrivando a negare teoricamente ciò che aveva realizzato artisticamente: "*Un grande poeta e un grande storico possono trovarsi, senza far confusione nell'uomo medesimo, ma non nel medesimo componimento*". Prendendo ad analizzare il romanzo storico lo definiva ora "*genere ibrido*", mostruoso impasto di "*facta atque infecta*", di storia e di romanzesco, per cui concludeva che storia e poesia avevano campi e scopi totalmente diversi (con Aristotele disse che campo della storia era il particolare, campo dell'arte l'universale) sicché non erano, secondo lui, assolutamente conciliabili. E ciò espresse con la mediocre metafora dell'olio e dell'acqua, che, per quanto agitati non arriveranno mai a mescolarsi. Il fatto che Manzoni facesse del romanzo il suo bersaglio principale era testimonianza della vistosissima crisi del suo autore.



Questa requisitoria contro quel genere che egli stesso era riuscito a nobilitare in modo straordinario fino ad annullare il romanzesco che era in fondo il suo difetto principale, non solo aveva il sapore di una violenta ritrattazione di quel modello letterario (nel quale - egli diceva - "devono entrare la storia e la favola, senza che si possa stabilire, né indicare in quale proporzione, in quali relazioni ci devono entrare; un componimento insomma che non c'è il verso giusto di farlo, perché il suo assunto è intrinsecamente contraddittorio") ma era anche e soprattutto il segno più evidente del declino artistico del suo autore, della caduta definitiva della sua ispirazione. La sfiducia nei riguardi del romanzo era anche sfiducia nella poesia, in quell'arte straordinaria della sua migliore stagione, allorché era riuscito a fondere mirabilmente in una sola cornice verità e invenzione, la favola con la certezza dei fatti della storia. A questo punto, dopo la crisi e la caduta del vero poetico, dopo l'ammissione della sua assoluta inconciliabilità col vero storico, quale alternativa rimaneva al non più giovane Manzoni se non la ricerca di una storia assoluta e senz'arte. La ricerca del vero anche in quest'ultima stagione non s'era spenta in lui, ma era un vero che "gli tornava ormai tra le mani spento e senz'anima, sordo e oggettivo, perché privato di quell'animazione ideale che l'aveva redento" (De Castris). L'ultima stagione manzoniana non fu in effetti inoperosa, ma spesa preferibilmente in ricerche teoriche e filosofiche, illuminata solo a tratti da qualche ritorno di letterarietà. A parte l'indagine filosofica, confortata dalla guida paterna e affettuosa del Rosmini, (che il Manzoni aveva conosciuto già dal 1824, quando ancora come testimonia il Tommaseo "*se ne stava contento del sensismo*" e lontano dal prevedere quel "*gran salto*" della conversione filosofica che lo avrebbe indotto a sottoporre a critica spietata l'impalcatura ideologico-sensistica per approdare allo spiritualismo) e i pressanti e mai smessi interessi della lingua, fu la storiografia a impegnarlo fino al termine della vita.

Ma negli ultimi lavori, a parte la letterarietà e la serietà della ricerca storica si faceva evidente l'involuzione culturale dell'autore che, solo recuperando l'antico abbozzo di un capitolo del Fermo e Lucia riusciva a comporre quella Storia della Colonna infame che con le sue cupe atmosfere, col suo moralismo da inquisizione rivelava anche il ritorno, pericoloso in questa età della sua vita, di quel pessimismo oscuro che la fede e la sua calda pietà cristiana avevano già redento alle soglie della maturità, dopo l'uscita dalla giovinezza. In questa fase, terminata la composizione delle tragedie, dopo una faticosa ricerca egli era riuscito a trovare un Dio capace di rivivere nella vita quotidiana e nella storia, mentre nell'ultima sua ricerca "anch'essa rivolta alla storia ma senza l'illusione e il fervore della poesia, non vi trovava che il male, caos e disperazione" (De Castris), un male per dirla con le parole dello stesso



critico "non più redimibile nel cuore del poeta, in un libero slancio di umana giustizia, bensì asservito e punito, in un amara e senile implacabilità, da una legislazione opprimente".

Anche l'ultimo lavoro del Manzoni il famoso *Saggio Comparativo* sulla rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859, interrotto a ottantacinque anni già suonati e pubblicato postumo, pur rivelando nell'impianto l'interessante confronto dei due momenti rivoluzionari, tradiva nella considerazione della prima rivoluzione, quella francese, una disposizione tipicamente senile che indusse lo storico a pronunciare una condanna senza appello di un fatto della storia che pure nella sua giovinezza aveva giudicato con una certa indulgenza. Nella seconda parte, per quanto non finita, l'impianto abbastanza sicuro del discorso se da un lato consentiva positivamente allo storico di esaltare i meriti e la saldezza morale dei fondatori della nostra nazione tradiva anche i limiti di un metodo che non appare in grado di formulare un giudizio sull'azione della nostra classe politica ottocentesca, dimostratasi inadatta a risolvere i gravi problemi postunitari proprio a causa dell'involuzione politico-culturale di quella borghesia che pure era stata sua parte integrante e protagonista della nostra rivoluzione cui, si può dire, che lo stesso Manzoni per elezione appartenesse.

