

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

*Letteratura e teoria europee
nel canone romantico
da Manzoni a Mazzini*

Carla Riccardi

ANNO IV - 2019



LETTERATURA E TEORIA EUROPEE NEL CANONE ROMANTICO DA MANZONI A MAZZINI

Carla RICCARDI (*Università degli Studi di Pavia*)
carla.riccardi@unipv.it

RIASSUNTO: Il saggio prende in esame la formazione del canone romantico in Manzoni partendo dall'analisi dei drammi scespiriani analizzati dallo scrittore nei *Materiali estetici* e nella *Lettre à M.^r Chauvet* ai fini di creare una nuova teoria del teatro drammatico che si rivelerà fondamentale per il passaggio al romanzo storico. Sulla discussione teorica relativa al nuovo genere interviene Mazzini in numerosi saggi che esaminano le diverse 'scuole' letterarie, unendo alla riflessione sul canone romantico nuove e forti idealità politiche e individuando un modello nella Sand delle *Lettres d'un voyageur*.

ABSTRACT: The essay examines the formation of the romantic canon in Manzoni starting from the analysis of the Shakespearean dramas analyzed by the writer in the *Materiali estetici* and in the *Lettre à M.^r Chauvet* in order to create a new theory of dramatic theater which will prove to be fundamental for the transition to historical novel. Mazzini intervenes on the theoretical discussion relating to the new genre in numerous essays examining the different literary 'schools', combining the reflection on the romantic canon with new and strong political ideals and identifying a model in Sand's *Lettres d'un voyageur*.

PAROLE CHIAVE: Manzoni, teatro drammatico, romanzo storico, Shakespeare, Mazzini, George Sand, canone romantico, idealità politiche

KEY WORDS: Manzoni, dramatic theatre, historical novel, Shakespeare, Mazzini, George Sand, romantic canon, political ideals.



LETTERATURA E TEORIA EUROPEE NEL CANONE ROMANTICO DA MANZONI A MAZZINI

Carla RICCARDI (*Università degli Studi di Pavia*)
carla.riccardi@unipv.it

Prendiamo come data di partenza il 1815 non perché significhi qualcosa nella vicenda del romanticismo italiano ma perché l'anno del Congresso di Vienna e dell'inizio della Restaurazione rappresenta per Manzoni un punto di svolta drammatico, in cui la delusione per il mancato riconoscimento dell'indipendenza della Lombardia lo induce a un ripensamento globale dei progetti letterari. Conclusa la fase degli *Inni sacri* (escludendo la più tarda *Pentecoste*) con l'edizione Agnelli alla fine dell'anno, la scelta del genere si orienta quasi naturalmente verso la tragedia e in particolare la tragedia storica. Manzoni non ha ancora scritto niente di teorico, ma ha letto i testi chiave del romanticismo europeo: del 1809-'10 sono le *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* di August Wilhelm Schlegel, che Manzoni conosce nella traduzione francese, uscita col titolo di *Cours de littérature dramatique* alla fine del '13, anno in cui appaiono la seconda edizione (la prima nota al Manzoni) del *De l'Allemagne* di Madame de Staël, dopo il sequestro delle cinquemila copie stampate nel '10 con l'accusa di aver accolto le idee antifrancesi di Schlegel, e il *De la littérature du midi de l'Europe* di Sismonde de Sismondi. Ma già nel 1809, anno della pubblicazione, legge a Parigi il *Wallstein* di Benjamin Constant, traduzione-riduzione della trilogia del *Wallenstein* (1796-'99), la più scespiriana delle tragedie di Schiller, preceduta da un saggio importante, *Quelques réflexions sur la tragédie de Wallstein et sur le théâtre allemand*, in cui per la prima volta si tenta una mediazione tra la tragedia classica francese e il teatro romantico, proponendo il dramma di argomento storico nel rispetto delle regole aristoteliche, canone ineludibile della *tragédie classique*.

Non si può stabilire invece con certezza quando avvenga il primo approccio al teatro scespiriano, forse sempre a Parigi, e nella più famosa traduzione settecentesca, quella del *Le Tourneur* (1776-'80), preceduta da un *Discours des Préfaces*, costruito cucendo insieme le più importanti prefazioni delle edizioni scespiriane. Proprio nei primi due decenni dell'Ottocento anche le traduzioni italiane si infittiscono: tra il 1798 e il 1800 compaiono *Othello*, *Macbeth*, *Coriolanus*; nel 1814 di nuovo *Othello* e – si noti – *Cymbeline*, *Richard III*, *Romeo and Juliet*, *Macbeth*, *Hamlet*, *The Tempest*.

Shakespeare 'scoperto' e apprezzato prima di tutti dai romantici tedeschi, da Schiller, da Goethe, da Lessing, diventa a poco a poco la bandiera della rivoluzione romantica in Europa. Dunque, il teatro e soprattutto la tragedia, vivissima in quegli anni quanto a produzione europea e italiana, è il genere attraverso il quale affermare il radicale rinnovamento della letteratura. Sicché lungimirante era stato il rifiuto dell'idillio, caldeggiato da Fauriel, ma poco accetto ai romantici milanesi, soprattutto al teorico Ermete Visconti, e giustificabile in direzione antidillica il progetto di un poema su Venezia, che avesse al centro un fatto di storia nazionale, lontana, non classica, ma medievale, anzi altomedievale, un fatto accertato e trattabile poeticamente. Persino il Pellico, autore di minor momento, ma impegnatissimo nelle polemiche in quegli anni e poi dal '18 al '19 nel «Conciliatore», ottiene successo con la *Francesca da Rimini*, rappresentata a Milano al Teatro Re il 15 agosto 1815. Insomma, le discussioni teoriche e le applicazioni pratiche relative al dramma romantico determinano, negli anni Dieci, il panorama letterario europeo.

Manzoni tra Parigi e Milano ne è quasi naturalmente coinvolto; e, soprattutto dopo la dura e drammatica esperienza della Restaurazione con le conseguenti delusioni sull'assetto politico italiano, sente la necessità di una comunicazione forte, esplicita dei messaggi contenuti nella sua rivisitazione storica. Il 15 gennaio 1816 inizia di getto il *Carmagnola*, ma subito lo interrompe, in quanto capisce di non possedere una teoria certa del teatro tragico, soprattutto una sua personale e originale teoria; e il 25 marzo scrive a Claude Fauriel:

Après avoir bien lu Shakespeare, et quelque chose de ce qu'on a écrit dans ces derniers temps sur le Théâtre, et après y avoir songé, mes idées se sont bien changées sur certaines réputations, je n'ose pas dire davantage, car je veux tout-de-bon faire une Tragédie, et il n'y a rien de si ridicule que de médire de ceux qui en ont fait, et qui passent pour des maîtres de l'art,

indicando come fondamentale la lettura attenta (dunque la probabile riletture) di Shakespeare e di opere teoriche per giungere a ribaltare una concezione basata sul teatro francese classico, rigidamente fedele alle regole cosiddette aristoteliche, a un sistema «étroit et artificiel», per il rispetto del quale si sono lasciate da parte le «choses belles et grandes», che sono naturalmente contenute nei soggetti, e si fanno parlare gli uo-

mini in un linguaggio retorico e freddo, incapace di suscitare emozioni.¹

Questo primo pronunciamento negativo individua subito due linee di ricerca del teatro manzoniano (e poi del romanzo): il realismo inteso come sintesi concettuale del vero storico e psicologico, da cui discenderà l'idea di un'unità di azione di tipo scespiriano, dove tempo e spazio sono piegati alle esigenze d'evoluzione necessaria e graduale del fatto, e i discorsi dei personaggi che permettono l'analisi psicologica, regno concesso dallo storico al poeta, esattamente come in alcuni punti nodali della *Lettre* (parr. 170-80 e 192-200) che aprono tra l'altro alla teoria del romanzo storico:

Ainsi donc, trouver dans une série de faits ce qui les constitue proprement une action, saisir les caractères des acteurs, donner à cette action et à ces caractères un développement harmonique, compléter l'histoire, en restituer, pour ainsi dire, la partie perdue, imaginer même des faits là où l'histoire ne donne que des indications, inventer au besoin des personnages pour représenter les mœurs connus d'une époque donnée, prendre enfin tout ce qui existe et ajouter ce qui manque, mais de manière que l'invention s'accorde avec la réalité, ne soit qu'un moyen de plus de la faire ressortir, voilà ce que l'on peut raisonnablement dire créer.²

E nel momento in cui è individuato il difetto di un sistema falso e artificiale ecco che questo è esteso ai romanzi, attraverso il riferimento a *Mademoiselle de Scudéry*:

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 [*sic*] jusqu'à nos jours.

Je ne prétends pas pour cela que ce genre de composition soit essentiellement faux; il y a certainement des romans qui méritent d'être regardés comme des modèles de vérité poétique; ce sont ceux dont les auteurs, après avoir conçu, d'une manière précise et sûre, des caractères et des mœurs, ont inventé des ac-

- 1 Alessandro Manzoni, *Tutte le lettere*, a cura di Cesare Arieti, con un'appendice a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1986, t. I, e *Carteggio A. Manzoni-C. Fauriel*. Premessa di Ezio Raimondi. A cura di Irene Botta, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2000 (Edizione Nazionale ed Europea delle Opere, vol. 27).
- 2 Alessandro Manzoni, *Lettre à M.^r C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, a cura di Carla Riccardi, Roma, Salerno, 2008. Di qui sono tratte tutte le citazioni della *Lettre*.

tions et des situations conformes à celles qui ont lieu dans la vie réelle, pour amener le développement de ces caractères et de ces moeurs: je dis seulement que, comme tout genre a son écueil particulier, celui du genre Romanesque c'est le faux. La pensée des hommes se manifeste plus ou moins clairement par leurs actions et par leurs discours; mais, alors même que l'on part de cette large et solide base, il est encore bien rare d'atteindre à la vérité dans l'expression des sentiments humains.

Le opere scespiriane hanno, dunque, scardinato i principi della tradizione drammatica ben nota a Manzoni: si può dare per certa una conoscenza abbastanza alta della tragedia francese soprattutto per la familiarità con la lingua e anche per i richiami che spesso cadono nei *Materiali estetici* sulla necessità di 'rileggere' alcuni dei più famosi testi di Racine e di Corneille per rivedere le proprie antiche posizioni più allineate sul canone classico.

Da un lato la tradizione del classicismo, non solo del teatro tragico francese, dall'altro la ricerca di una nuova letteratura che esalti la verità dei contenuti, che sia di impatto sociale e politico e, soprattutto, di profonda eticità. L'analisi psicologica dei personaggi contribuirà a questi fini, come Manzoni esplicita chiaramente nel confronto tra la *Zaïre* di Voltaire e l'*Othello* di Shakespeare, laddove nella prima tragedia ridotta all'unità di tempo e di luogo la catastrofe è di meccanicità incomprensibile, nella seconda lo studio dei rapporti tra i personaggi, dei sentimenti vari e contrastanti (in particolare l'invidia di Iago sia per il potere sia per la fortuna amorosa insinua a poco a poco la gelosia in Otello attraverso un'azione protratta nel tempo e nello spazio) porta gradatamente lo spettatore a individuare quei rapporti di causa-effetto che sono il fondamento degli accadimenti della realtà.

Nel momento in cui, già nei *Materiali estetici*, lo scrittore commenta per la prima volta un testo scespiriano – e questo testo è l'*Othello* – con l'affermare che i «Drammi di Shakespeare possono servire di filo a un narratore» pone le basi di una nuova teoria della letteratura, canonizzando Shakespeare, come archetipo narrativo, come padre (o meglio uno dei padri, ma certo tra i più dominanti) del romanzo, che a sua volta diventerà l'archetipo romanzesco per tutti gli scrittori dell'Ottocento, il canone strutturale, tematico, linguistico con cui confrontarsi. L'attenzione di Manzoni nei confronti anche di testi stravaganti rispetto al canone scespiriano che si forma rapidamente sulla base delle traduzioni, dà supporto all'idea che proprio il teatro può fornire oltre a temi, a dialoghi, anche il model-

lo strutturale del nuovo romanzo. Lo prova proprio la citazione non esplicita di *Cymbeline* nei *Materiali estetici* dove si evoca la novella boccacciana di Zinevra per dimostrare come Shakespeare legge e riutilizza i testi. La novella è una degli ipotesti del dramma romanzesco, dramma esemplare proprio per la mescolanza di molte e diversissime fonti: storiche, romanzesche e teatrali, e per la trama che ha per filo rosso un matrimonio contrastato su fondo storico agitato da conflitti in cui tutto infine si ricompone in un lieto fine con la punizione dei cattivi, il ricongiungimento degli sposi, il ripristino della felice situazione originaria. Che cos'è se non la *fabula* dei *Promessi sposi*? Ma è questione che abbiamo già trattato altrove; la ricordo solo per l'incredibile coincidenza sostenuta dalla citazione nei *Materiali estetici*.

Come è ben noto il romanzo dal 1827 ha un successo eccezionale e dà il via a una vera e propria alluvione di romanzi storici: nello stesso anno escono *La battaglia di Benevento* di Guerrazzi, la *Sibilla Odaleta* di Carlo Varese e di seguito i romanzi di Grossi, D'Azeglio, Cantù. La grande diffusione a livello popolare dei *Promessi sposi* genera studi, parodie, riduzioni, versificazioni, *mises en musique*, tutti testi che si pongono in relazione con i *Promessi sposi* attraverso un rapporto definibile 'ipertestuale', inteso come trasposizione di elementi tematici e speculativi da un testo all'altro. Anche alcuni romanzi si pongono in relazione ipertestuale con i *Promessi sposi*, presentandosi come *prequel*, *sequel* e parodie dell'opera di Manzoni.

Non a caso Mazzini inizia la sua attività di critico letterario proprio da un romanzo storico, *La fidanzata ligure* di Carlo Varese, recensendolo sull'«Indicatore genovese» il 10 maggio 1828 e rilevandone le aporie della ricostruzione storica e sociale e l'eccessivo ricorso nella creazione dei personaggi a Walter Scott. E ciò nonostante che il giovane critico sia convinto sostenitore del genere come privilegiata scrittura per costruire una nuova letteratura nazionale di indirizzo romantico su modelli stranieri: Scott, appunto, Schiller, Goethe, Byron.

E i freschi di stampa *Promessi sposi*? Da notare che Mazzini ha letture significative coincidenti con quelle manzoniane degli anni Dieci – Staël, Sismondi, Schlegel – nonché l'*Histoire littéraire d'Italie* di Pierre-Louis Ginguené uscita tra il 1811 e il 1813, di cui gli ultimi quattro volumi in collaborazione con Francesco Saverio Salfi. La lettura dei filosofi francesi del Settecento, Rousseau, Voltaire, Montesquieu, Condorcet, rientra nella formazione comune a Manzoni come agli intellettuali dell'epoca, anche se è lo Scott degli *Essays* il modello critico più stringente: in particolare il terzo, che conferma la propensione di Scott per la tragedia romantica e dà

modo a Mazzini di pronunciarsi nettamente sul problema delle unità aristoteliche. Vi ritornerà nel saggio *Del dramma storico* in due articoli usciti nel 1830 e nel 1831; certo la disputa tra classicisti e romantici sul rispetto delle unità era cosa ormai sorpassata, anzi la Staël la dava per conclusa già vent'anni prima e certo era conclusa in Europa con la prefazione di Samuel Johnson all'edizione di Shakespeare e con il *Cours de littérature dramatique* dello Schlegel; in Italia con le *Idee elementari sulla poesia romantica* e il *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo* di Ermes Visconti e ancor più solidamente con la *Lettre à M.^r Chauvet*. Mazzini è alla ricerca di un modello di dramma storico romantico che unisca il valore poetico con l'istanza patriottica o forse meglio un dramma che ponga al centro la storia «interpretata e ricomposta dalla filosofia» secondo il pensiero di Guizot, che insieme a Cousin offre al giovane critico le basi per la riflessione sulla storia e sulla sua funzione in letteratura; la polemica classico-romantica condotta dal «Conciliatore» ha superato i confini della letteratura e della critica aprendo agli ideali politici risorgimentali. Manzoni nelle sue tragedie è stato troppo tiepido secondo Mazzini per la mediazione del cattolicesimo e il rilievo riguarda soprattutto i cori, in cui lo scrittore «non volle assumersi più guerra che non potea sostenere». Dunque non *Carmagnola* o *Adelchi* come modelli per la discussione, ma il *Don Carlos* di Schiller, in cui vede l'unità di fatti e principi.

Tornando agli anni più giovanili, l'ammirazione per Byron ha un posto molto saldo: un'ammirazione che coinvolge le opere letterarie e la biografia avventurosa, Byron, «poeta della disperazione e dell'individualità romantiche», modello di impegno di pensiero e azione.³ Dal 1826-'27 molto forte è la passione per Dante, a cui Mazzini dedica il suo primo articolo *Il secolo di Dante* uscito nell'«Antologia» proprio nel '27. Dante è visto come «profeta dell'identità sociale e culturale italiana», un'«anima di fuoco» su cui fondare la propria visione letteraria, sociale e politica risorgimentale e romantica: «O Italiani! Studiate Dante, non su' commenti, non sulle glosse, ma nella storia del secolo, in ch'egli visse, nella sua vita, e nelle sue opere».

È l'esortazione piena di passione in cui si condensa l'idea di una inscindibile unità tra letteratura e politica, con un accento speciale sulla prima in contingenze in cui la seconda è preclusa. In ciò sta lo spirito

3 Tutte le citazioni sono tratte da Giuseppe Mazzini, *Del dramma storico*, uscito in due puntate nell'«Antologia», nn. 115 e 130, luglio 1830 e ottobre 1831.

romantico di Mazzini, in questa unione il cui primo ispiratore è Foscolo: «la connessione delle lettere col vivere civile», come sottolineerà nell'introduzione agli *Scritti politici inediti* del poeta nell'edizione di Lugano del 1844. Foscolo «cercò in Dante non solamente il poeta, non solamente il padre della lingua nostra, ma il cittadino, il riformatore, l'apostolo religioso, il profeta della nazione». Una convinzione ripresa letteralmente dal *Moto letterario in Italia*, titolo dato da Mazzini per l'edizione dei suoi *Scritti editi e inediti* pubblicati a Milano nel 1861 al saggio apparso nell'ottobre 1838 in «The London and Westminster Review» e dedicato a un approfondito panorama della *Italian Literature since 1830*.

Lo scritto è strutturato come un bilancio della letteratura italiana da Monti a Guerrazzi e come una disamina capillare delle ricerche storiche dal Verri al Botta per concludersi sul problema dell'educazione e dell'istruzione dei giovani. Un contenuto complesso non rispecchiato dal titolo inglese, piuttosto anodino, né da quello, poco più coerente, dell'edizione del 1847, *Sul movimento letterario italiano dopo il 1830*, stampato in *Scritti letterari di un Italiano vivente* (III, Lugano, Tipografia della Svizzera Italiana). Più significativo il titolo del 1861. Perché «moto» è una parola chiave fin dall'inizio: solo nelle prime due pagine ricorre quattro volte a indicare fenomeni diversi. Un «moto di facoltà e di pensieri», «il moto delle menti italiane» richiamano il titolo in quanto alludono all'esistenza, sia pur inceppata, frustrata, di una rinascita intellettuale, a un'evoluzione del pensiero filosofico-politico-letterario in Italia, che Mazzini intende presentare al pubblico inglese, poco attento e incline a ritenere che «ogni indizio di vita intellettuale e sociale» sia perita «in quella infelice contrada» colle tradite speranze del 1831, ovvero con i moti falliti di Emilia Romagna (ma ricordiamo che Mazzini è in Inghilterra esule dopo le altrettanto mancate insurrezioni in Piemonte nel '33, a Genova nel '34). E i moti sono visti come «una nuova prova dell'impotenza dell'Italia a rigenerarsi» e non un segno di vitalità e di progresso insito nel loro perpetuo rinnovarsi.

Posto come crinale il 1833, eventi interni e esterni hanno allontanato dalla letteratura senza che si avvertisse un cambiamento tra il prima e il dopo; mentre il moto generato dall'insurrezione francese del 1830 «non presentò caratteri nuovi»,⁴ ma si configurò come un prolungamento del-

4 Da qui in poi tutte le citazioni sono tratte da Giuseppe Mazzini, *Moto letterario in Italia*, in Id., *Scritti editi e inediti*, Milano, G. Daelli, 1862, poi in S.E.I., VIII, *Letteratura II*, Imola, Galeati, 1910.

le ideologie del 1789; non produsse effetti in Italia, limitandosi in Francia a chiudere con il Romanticismo. Ciò era già avvenuto in Italia, lasciando un vuoto che richiedeva di essere colmato con una nuova letteratura «organica, positiva, tendente a raggiungere un intento sociale»: in Francia solo tentativi, o meglio «una letteratura intermedia oscillante fra la speranza e la disperazione», in Italia quasi nulla, a causa dell'oppressione della tirannide, se non pochi segni vitali.

L'analisi del moto letterario inizia con la constatazione del deserto lasciato da Vincenzo Monti, innovatore, sì, sulla scia di Cesarotti, Alfieri, Parini, ma solo nelle forme, senza spessore ideologico o ideale: meritevole la sua opera di aver spazzato le accademie, di aver resuscitato lo «stile chiaro, potente, libero da affettazione», ma criticabile per la mancanza di un'idea forte, di spirito profondamente poetico. Ispirandosi a Dante, il romanticismo non ne ha saputo ereditare che la forza delle immagini, non la sostanza ideale. Monti insomma subisce una condanna quasi totale per aver perseguito l'Arte per l'Arte, posizione che Mazzini ritiene – poco profeticamente – superata sin dal 1830, ma certo coerente con la sua idea dell'Arte come strumento per una missione ideale dall'impianto quasi religioso. Ma gli serve appunto una condanna, un inizio negativo per impostare una linea di rinascita del pensiero italiano, nazionale. Non per nulla della 'scuola' di Dante afferma che sarà guida «quando l'Italia di popolo si farà, sorgendo, nazione». È superfluo sottolineare l'impostazione fortemente ideologica, politica della critica letteraria mazziniana, ma è anche inevitabile rimarcarlo, data la frequenza esplicita e/o implicita di tale base di partenza.

Entrano in campo a questo punto i giovani, le giovani generazioni. Chi sono? I romantici visti come fautori di un gusto contemporaneo, di una tematica in grado di recuperare tutti gli aspetti della realtà, ma insieme al presente il passato, insieme al reale, l'ideale, primo avvio dell'idea della totalità dell'arte destinata a tormentare poeti e scrittori fino al Novecento. Del Romanticismo Mazzini vede solo l'efficacia distruttiva nei confronti di un classicismo accademico e pedante, non la volontà di preparare un diverso futuro per l'arte: troppo permeato di individualismo, il Romanticismo non è riuscito ad «abbracciare in armonia quei tre limiti intorno ai quali s'aggira eternamente l'Arte, l'Uomo, l'Universo, Dio». Ancora una volta la critica mazziniana coglie le aporie della tematica: medioevo e misticismo fino alla «stanca inerzia dello sconforto» sono i difetti di quella scuola. Era però nato il concetto di libertà letteraria insieme all'impulso verso una poesia popolare e nazionale. Ma a che discutere di questa nuova poesia «dove non era popolo né nazione»? Ecco quindi la svolta del

1830 segnata dalla 'riscoperta' di Dante con nuove edizioni della *Commedia* e nuovi commenti. Per altro è singolare, ma forse non senza spiegazione, che l'«Antologia» non avesse pubblicato l'articolo mazziniano *Dell'amor patrio di Dante*, inviato nel 1827.

Dante è visto come il pensatore, il «profeta della nazionalità», il «Vate religioso», che guida la «Critica sulle vie della Storia». Quindi letteratura e critica orientate per il tramite della Storia all'educazione dei giovani verso i principi di libertà, nazionalità, patria.

La tendenza della critica verso la storia indicherebbe dunque l'aspirazione a una «Letteratura Nazionale», ma l'oppressione aumentata dopo il 1830 ha costretto la nascente letteratura nazionale a nascondersi: esempio i canti patriottici di Berchet, ripetibili e recitabili solo in terra straniera.

Inizia questo punto il confronto fra le due scuole che hanno come capofila Manzoni e l'accoppiata Foscolo-Byron.

Predomina la scuola manzoniana, ma secondo una linea meno vigorosa rispetto ai decenni precedenti. Cade qui la critica ideologica più forte al romanzo storico italiano, di cui si traccia la ricorrente *fabula* da romanzo gotico arricchita dai conforti cattolici: oppressore – vittima – uomo del Signore – rassegnazione – individualismo e mai destini sociali della collettività, mai azione di lotta che porti a uno scatto laicamente morale. Rapidamente vengono citati e criticati i campioni della scuola manzoniana, che il pubblico inglese conosce nelle traduzioni: Pellico, efficace nelle *Mie prigioni*, inferiore nelle *Cantiche* e nelle tragedie; Grossi, autore di pagine di «grande bellezza» nel *Marco Visconti* in un quadro storicamente imperfetto, nato poeta più che narratore, «Bellini della poesia», che dovrebbe tornare ai modi dell'*Ildegonda* e dei *Lombardi alla prima crociata*, salvati solo per l'infarinatura storica, in realtà davvero generica e piegata a motivi gotici e fantastici o a una vena decisamente antiepica.

La letteratura, secondo quanto leggiamo nel saggio del 1835 sul *Marco Visconti*, pubblicato nella «Revue républicaine»,

ha rinunciato ai *pensieri che bruciano*, alle *parole che respirano*; ha abbandonato Byron per Lamartine, la lotta per la rassegnazione. [...] Le sue gioie sono gioie di famiglia, i suoi dolori non vanno sino alla rivolta, le sue espiazioni si compiono sempre con la sommissione e la preghiera [...]. Ecco la scuola del Manzoni, ecco la scuola del Grossi, ecco la scuola del Pellico.⁵

5 Giuseppe Mazzini, *De l'art en Italie à propos de Marco Visconti, roman de Thomas*

La breve rassegna dei manzoniani prosegue con non più che citazioni dei romanzi storici usciti tra il 1827 e il 1835.

L'altra scuola è ovviamente quella di Foscolo e Byron, dall'impostazione forte, audace, esplicitamente orientata su Nazione e lotta perenne contro l'oppressione interna e esterna, lotta contro tutto e tutti fino alla morte. Eccessiva, dunque, e un «grado sopra la realtà»; minacciosa e scettica, sempre sull'orlo dell'abisso, trattenuta però sempre da un «istinto del cuore, più spesso forse della fantasia». Il campione è ovviamente Guerrazzi e il recentissimo *Assedio di Firenze*, uscito nel 1836 a Parigi sotto falso nome, è la realizzazione di quegli ideali. Ancora poco noto presso i lettori inglesi, secondo Mazzini, merita di esserlo: la Storia vi si fa Epopèa, in quanto le antiche libertà di Firenze non sono solo ricordo di un passato glorioso, ma stimolo per il presente. Manca però una visione del futuro, l'idea del progresso di un Popolo, il barlume di una speranza.

Certo Mazzini, interamente preso dalla sua idea di una letteratura tutta popolo, patria, nazione e azione, sbaglia clamorosamente quasi tutti i pronostici: dopo aver classificato le due scuole fa emergere quella che definisce una «setta senza nome», in cui raggruppa Niccolini, come autore dei drammi *Antonio Foscari* (1827) e *Giovanni da Procida*, Carlo Marengo, fecondo e dimenticato drammaturgo di opere di ispirazione storica medievale, «seguaci di un eclettismo esitante fra l'imitazione e l'innovazione», Leopardi, ricco di affetti e idee «dei nostri tempi con forme classiche e modi di secoli antichi». Tutti rappresentanti di un «periodo di transizione che il futuro cancellerà». ⁶ Una perspicace previsione critica, davvero! Ma normale se pensiamo all'isolamento di Leopardi, ancora più grave dopo il passaggio a Napoli, un Leopardi sommerso dall'alluvione prosastica di questi anni, un Leopardi che ancora nel 1840 pochissimi anche in Italia riconoscevano come il maggiore poeta italiano dell'età nuova: per dirlo con Dionisotti, «maggiore del celeberrimo Manzoni», ⁷ notissimo in Inghilterra, mentre forse la prima notizia dell'esistenza di Leopardi è per gli inglesi proprio la scarna citazione mazziniana (si dovrà attendere l'edizione parigina dei *Canti* del 1841 e il saggio del Sainte-Beuve del 1844 per l'affermazione definitiva). E giustificabile nell'ambito del 'sistema' filosofi-

Grossi, in Id., *Scritti editi ed inediti*, IV, Milano, G. Daelli, 1861, poi in S.E.I., VIII, *Letteratura*, cit.

⁶ Giuseppe Mazzini, *Moto letterario in Italia*, cit.

⁷ Carlo Dionisotti, *Fortuna di Leopardi*, in Id., *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 211-227.

co mazziniano, che vede nel popolo, inteso non tanto come proletariato, quanto come piccola borghesia, il destinatario di una letteratura che sia educazione ai valori ideali e strumento di rinnovazione morale, la famosa arte sociale a fronte della quale il pessimismo e l'individualismo leopardiano non poteva che essere condannato. Condanna tanto più comprensibile alla luce di una esplicita dichiarazione all'inizio del saggio *Dello stato attuale della letteratura*, che precede di un anno il *Moto letterario*:

In questo momento non v'è né letteratura né poesia: vi sono poeti. Esistono potenti individualità che fanno grandi sforzi per mantenere la tradizione letteraria, che fanno brillare di tempo in tempo tutto il fulgore del pensiero poetico, oppure se ne vanno ripetendo tristemente per il mondo, in bei versi lamentevoli: *Vuoto e impotenza*. È questa una letteratura? Noi non vediamo se non sforzi isolati, solitari, rivolti a un piccolo numero di eletti, che nulla ritraggono dal popolo e nulla gli offrono [...] è al popolo che il poeta deve indirizzarsi, è a lui che deve chiedere ispirazioni e simpatie; è su di lui che deve compiere un'opera di educazione progressiva.⁸

Qualche anno più tardi nella sua ricerca di un nuovo modello di romanzo Mazzini incontra George Sand, non la Sand del *roman champêtre*, ma la Sand delle *Lettres d'un voyageur* scritte e pubblicate di volta in volta nella «Revue des deux mondes» tra il 1834 e il 1836 e nel '37 in due volumi delle *Œuvres complètes*. Nel 1839 sul «Monthly Chronicle» Mazzini pubblica il primo saggio sulla 'scandalosa' scrittrice, che incontrerà a metà degli anni Quaranta e con la quale intratterrà un fitto scambio epistolare fino agli anni Cinquanta. Mazzini giudica le *Lettres* un romanzo vero e moderno per il tema centrale, ovvero la crisi morale iniziata nel 1815 per la generazione che passerà attraverso le rivoluzioni ottocentesche, e per la volontà dichiarata di mettere in risalto «une existence morale plus vraie et plus intéressante»:⁹

La signora Aurora Dupin appartiene ai seguaci della fede democratica; le sue opere spirano l'amore del popolo, e lo sprezzo delle aristocrazie grandi e piccole; essa è legata coi vincoli della stima e dell'amicizia a Lamennais ed agli uomini più ragguardevoli della fede rinascente.¹⁰

8 Editto in S.E.I., XXI, *Letteratura* IV, Imola, Galeati, 1907, pp. 5-8.

9 George Sand, *Lettres d'un voyageur*, Paris, GF Flammarion, 1971. Da qui sono tratte tutte le citazioni delle *Lettres*.

10 Cfr. Giuseppe Mazzini, *The Present State of French Literature*, «Monthly Chronicle»,

Il nome di Lamennais e delle sue *Paroles d'un croyant* unisce fin dal 1836 Mazzini a Liszt: Liszt, che nel 1835 compone i dodici pezzi, *Impressions et poésies*, dell'*Album d'un voyageur*, lo legge e ne è profondamente influenzato; dopo aver incontrato Lamennais scrive il suo saggio più notevole sulla musica sacra, basato sulla necessità di svincolarla dalla tradizione canonica, ispirandosi direttamente al canto popolare, ai grandi motivi dell'umanità per liberarla dall'inferiorità in nome di una giustizia più equa. Le teorie diventeranno pratica nel periodo romano e, intanto, saranno riprese da Mazzini nella *Filosofia della musica* del 1836, testo diffuso prima in Francia, in cui si pone in evidenza la superiorità della musica rispetto alle altre arti per la possibilità di coinvolgere globalmente tutte le facoltà umane in una sintesi sublime tra armonia spirituale e armonia musicale, concetto pitagorico ripreso dall'estetica romantica. E Liszt e la musica sono uno dei capitoli fondamentali delle *Lettres*, in cui viaggio, natura, arte, persone, libri, riflessioni, ricordi, sensazioni, sogni, visioni, tutto converge a un unico obiettivo: la creazione artistica come mezzo non di descrizione del mondo e testimonianza di sé, ma come mezzo per comprendere, per andare a fondo nel mistero dell'arte, della natura, dei sentimenti, per tentare un'analisi dell'aspetto nascosto e misterioso delle cose, del mondo. È in questa ricerca, attraverso il filtro della poesia, sia essa di parola o di musica, del senso e dell'unità del tutto, al cui fondo sta il tormento romantico e poi simbolista dell'unità di tutte le arti, che le *Lettres* e i cicli pianistici come le *Années de pèlerinage* trovano un forte punto di contatto, come il precedente *Album d'un voyageur* che confluisce in parte, rifatto, nella *Première année: Suisse*.

Se nei primi anni Trenta la frequentazione è solo letteraria e gli elementi di contatto fondamentali sono l'opera di Lamennais e la musica, presto si verifica una sorta di triangolazione tra questi decisivi personaggi del panorama culturale degli anni tra i Trenta e i Cinquanta per una profonda affinità spirituale, un interesse per la musica, per la natura filosofica e religiosa di quest'arte, in grado di mettersi in contatto e in comunicazione con l'assoluto, e per la militanza politica o per il coinvolgimento nei fatti contemporanei.

La lettura dell'intensa e 'profetica' *Préface* delle *Lettres* conferma e amplia il motivo dell'apprezzamento mazziniano: la Sand dichiara di aver vo-

luto non dare un ritratto di sé, ma farsi specchio di una situazione psicologica generale, di svelare i tormenti degli uomini contemporanei, il loro bisogno di conoscersi, di sondare le loro coscienze, i loro mali, le loro aspirazioni. E soprattutto di coloro che hanno affrontato il dubbio, che è la malattia del tempo, malattia salutare, in quanto precorritrice della sanità morale e della fede. Il dubbio nasce dall'esame; è il figlio malato e febbricitante di «une puissante mère», la libertà. Per raggiungerla bisogna praticare il dubbio che genera speranza, e questa genera una figlia di natura divina, la conoscenza, che ci salverà indirizzandoci alla fede. È l'intreccio tra vita e opere che colpisce Mazzini: la vita libera e, per i conformismi dell'epoca, scandalosa della scrittrice si riflette esemplarmente nella sua opera, poiché «la vita di uno scrittore è tutta nelle sue opere»: e tutta l'opera della Sand è «una possente lezione di moralità», diretta come è a favorire la liberazione delle donne, ma anche di tutti gli uomini, dalle ipocrisie di una società fondata sulla forza e sulla paura, una società a cui è stata «strappata la maschera» con romanzi come *Indiana* (1832), *Lélia* (1833), *Jacques* (1834), *Spiridion* (1839), che leggono la realtà con sentimento vivo e sinceramente indignato, senza il crudo cinismo dei Balzac, Sue, Soulié, Janin.

Ma certo le *Lettres* sono l'opera in cui tutto ciò si realizza al massimo grado. Non a caso l'articolo si chiude con il testo della *Lettre VIII, Le prince*, ritratto di Talleyrand, «terrible portrait [...], portrait affreux, d'un parfait idéal de laideur»,¹¹ come commenterà Sainte-Beuve paragonandolo a quello forse meno duro, ma certo non lusinghiero, della Staël in *Delphine* sotto le spoglie del personaggio di Mme de Vernon.

Mazzini ritrova nelle *Lettres* quella «passione ardente, tumultuosa, che vi mette il cielo e l'inferno nell'anima», bandita ormai nella scuola manzoniana, e quell'idea di libertà vissuta intensamente e intensamente provata in tutte le esperienze della vita, nell'arte, nell'amore, nell'immersione nella natura, nella meditazione solitaria, nel sentimento religioso, nel senso di una religiosità naturale, svincolata dai dogmi della chiesa, tutte quelle libertà pure ben espresse anche nell'opera di Lamennais, riassumibili in una religione della libertà. Con Lamennais Mazzini è in rapporti epistolari fin dal '34: scambi importanti, se interi brani venivano trascritti nelle lettere alla madre. L'ammirazione per Lamennais rifletteva anche le speranze di un'alleanza contro il papato. E una lettera 'veneziana' della viaggia-

11 Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Essai sur Talleyrand*, in Id., *Nouveaux lundis*, t. XII, Paris, Lévy, 1870, p. 123.

trice Sand, la terza, l'ultima diretta nel 1834 ad Alfred De Musset, collocata a San Lazzaro degli Armeni, avrà come argomento portante Lamennais e la crisi della religiosità occidentale attraverso la discussione con l'abate sul bando dell'opera di Lamennais; pagine che non potevano non colpire Mazzini, soprattutto quelle che seguono sotto il titolo «L'ennemi du pape», aperte da una allocuzione dell'abate sull'evoluzione della fede religiosa, divenuta «un espoir offert aux âmes libres, et non un joug imposé par les puissants et les riches de la terre», sull'inopportunità di voler conciliare le posizioni del papa e quella del suo 'nemico', perché è proprio la libera dialettica a far vivere qualsiasi confessione. Il tempo delle persecuzioni è finito, la pace è venuta, la fede deve essere universale.

Le *Lettres*, insomma, alla sola analisi della terza rivelano l'abile modalità scelta dalla Sand per far reagire in una miscela molto coinvolgente descrizioni, personaggi reali e personaggi inventati allo scopo di incarnare un'idea, avvenimenti, incontri, riflessioni, discussioni, divagazioni sentimentali, fantasticherie romantiche, analisi sociali e politiche, movimenti nostalgici, rimpianti e sofferenze. Tutto questo conquista Mazzini, questa capacità di passare da una scena all'altra, dal quotidiano turistico alla profondità filosofica, alla contemplazione delle opere d'arte, all'esame del tempo presente, alla suggestione della natura. Si tratta per Mazzini del vero romanzo moderno, della letteratura, dove tutto si fonde, 'utile' all'analisi e forse alla soluzione dei problemi contemporanei.