

NINO BETTA

## LA POETICA DEL VERO NELL'800 ITALIANO

Col dire la poetica del vero si è voluto evitare di centrare posizioni filosofiche, cioè che appartengono all'estetica vera e propria, rimanendo invece in quel mondo di aspirazioni, di esperienze della vita e dell'arte, di tendenze di linguaggio e di gusto, che sono proprie degli scrittori o di un'epoca, e vengono, per così dire, accompagnando la loro stessa creatività. Meglio ancora sarebbe stato parlare di « poetiche », se non avessimo già abbastanza materia di distinzione nella varietà del concetto di *vero*, sia pure solo in rapporto al fatto poetico.

Il motivo per cui tale rapporto (che è problematico quanto l'arte, e la cui impostazione anche i più sprovveduti hanno nelle orecchie, non fosse altro che per la distinzione fra vero e verosimile della Poetica aristotelica) acquista nell'Ottocento un'importanza appassionante e spesso polemica sta proprio nell'affacciarsi delle posizioni romantiche. Per vedere questo fatto basti pensare al significato che può avere il *vero* nella poetica pariniana, subito precedente: la poesia « cerca il vero e il bello ama innocente » (Alla Musa); la poesia si propone « il decente, il raro, il bello »; il poeta è felice quando può unire « l'utile al vanto di lusinghevol canto » (La salubrità dell'aria). È sempre la poetica che presuppone elette forme e sublimità di stile nel cercare il « vero » e il « bello ».

Nel secolo XIX si va invece elaborando un altro senso della poesia, autonoma in se stessa e tale da rispecchiare un vero umano, sociale, popolare, e non più nel livello stilistico del raro e del decente — come nella tradizione classica —; donde le esigenze della popolarità e della lingua accessibile al popolo, che accompagneranno il problema del vero per tutto il secolo. Anche se, e in special modo agli inizi, non sempre le impostazioni sono chiare, la poetica romantica ha perseguito costantemente i tre obiettivi che si sogliono sintetizzare in immediatezza, popolarità, nazionalità e modernità dell'arte. Solo in rapporto a questo si

giustifica, ad esempio, la polemica serrata contro il sermone Sulla mitologia del Monti (1825), che fu preso per il segnacolo di una conservazione assurda del favoloso e di ciò che è fuori dalla vitale spiritualità degli uomini contemporanei; o l'obbligata ispirazione storica dell'opera d'arte (ed ecco la tragedia storica o il romanzo storico, come generi tipici del romanticismo).

Naturalmente il popolo cui si rivolgeva l'autore romantico è un popolo « fittizio », dotato di una media cultura, tanto che il Berchet nella Lettera semiseria di Grisostomo al figlio (1816) qualifica di stupido ottentoto l'uomo che giace « avvolto perpetuamente fra il fumo del suo tugurio e il fetore delle sue capre », inerte nella « fantasia e nel cuore ».

I lettori cui il Berchet dà il nome di popolo sono quelli che ritengono « attitudine alle emozioni ». Già il Foscolo nel XV capo del Discorso *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura* (1809) immaginava che la media letteratura (« l'alta letteratura riserbasi a pochi, atti a sentire e ad intendere profondamente ») dovesse rivolgersi ai cittadini collocati « dalla fortuna fra l'idiota e il letterato » — « che soli devono e possono far prosperare la patria, perché hanno e tetti e campi ed autorità di nome » —, rimanendo del tutto escluso quello che noi chiamiamo popolo, e che egli chiama « la misera plebe che ciecamente obbedisce alle supreme necessità della vita » (cui, caso mai, la classe media o borghese insinuerà le virtù civili e domestiche!).

È anche interessante ricordare quel che ne pensava il Leopardi giovane (*Disegni letterari*, 4, del 1819) quando progettava di scrivere un saggio « Della condizione presente delle lettere italiane » per rendere « qui com'è già totalmente altrove, popolare la letteratura vera italiana, *adattata e cara alle donne*, e alle persone non letterate »: ne risulta un concetto di popolare nel senso di non specificamente colto (che comprende le donne e i non letterati), con finalità di diletto e di istruzione.

La classe colta italiana dell'Ottocento fin oltre la metà del secolo non avvertì mai, nonostante l'assunto della popolarità, che il popolo potesse accedere alla cultura. Non occorre andare fino al marchese Roberto d'Azeglio, fratello di Massimo, per sentire affermare che « l'aristocrazia dell'educazione durerà quanto l'uman genere perché *la feudalità dell'intelligenza non è artificiale come quella del medioevo ma è inerente alla natura delle cose* »: donde bisogna tener lontano dalle arti « la folla del trivio e delle piazze », « gli idioti del volgo ». (*Delle accademie delle arti*, 1859). Un anno prima il Tommaseo, nonostante l'untuoso e pietistico amore del popolo, riduceva l'arte per esso ad essere insieme

« preghiera e canto »: « anche il povero popolo sente ogni cosa bella, comprende ogni cosa generosa » – e poco prima aveva detto che « il popolo intende tutte le cose semplici ed affettuose, che son le più alte, come i fanciullini piccoli » e che « il suo sentire e il linguaggio è poesia », così che « agli scrittori insegnerà molte più cose il popolo che non essi a lui » –. Ma, con una inconscia e dura professione di paternalismo, concludeva che bisognava ispirarlo con l'arte alla virtù: « mentre egli sospira e suda, veliamo il capo suo d'un po' d'ombra che lo difenda dal caldo della lunga giornata ». (Ispirazione ed arte, 1858). Il Manzoni stesso, quando parla degli umili – contadini, artigiani, osti – e nonostante che egli li porti nel romanzo con tanta umanità, mantiene un senso di distacco, « di condiscendente benevolenza, non di medesimezza umana », come annota Gramsci <sup>(1)</sup>. E già il De Sanctis aveva rilevato che, se il Manzoni aveva cercato « una forma diretta e popolare », rimaneva un uomo colto che ha la mente « rivolta alla classe colta », anche se vuol pigliare i colori dal popolo, sempre però « col sorriso dell'uomo superiore », che critica la società e ne mette in rilievo le debolezze, le compatisce, da cattolico liberale quel'egli è <sup>(2)</sup>.

Ha ancora ragione il Gramsci quando dice che quelle opere, nelle intenzioni degli scrittori, « *dovevano servire ad educare il popolo senza tuttavia arrivare ad esso* ». E questo, direi, va sentito ancor più particolarmente nei riguardi dei Cantù, dei Grossi, dei Tommaseo, che del Manzoni aggravarono l'ostinato pietismo e la precettistica confessionale, per usare un'espressione del Russo; e che non ebbero alcun rapporto diretto col popolo stesso, anzi con « le classi inferiori »; ed anche dei poeti lacrimosi e patetici che interpretarono caso mai solo la sensibilità borghese in una psicologia semplicistica e in uno stile pseudopopolare (vedi il Prati dei Canti per il popolo, 1843).

I critici moderni hanno ben chiarito il concetto romantico di popolo: citiamo solo E. Fischer: « popolo dovrebbe essere una sorta di sostanza al di là delle classi, portatrice di una collettiva – anima popolare – creatrice » <sup>(3)</sup>; come di letteratura popolare – e qui citiamo il Petronio: « ha tutt'al più il significato di nazionale, rispecchiando sentimenti, tradizioni, speranze comuni che parevano costituire un popolo, facendone un'entità a se stante dove *popolo* era un qualcosa di etnico e di mistico insieme . . . non un concetto sociale o sociologico » <sup>(4)</sup>.

---

(1) GRAMSCI, *Manzoni e gli umili*, in « Letteratura e vita nazionale ».

(2) DE SANCTIS, *La scuola cattolico-liberale*.

(3) E. FISCHER, *L'arte è necessaria?* Roma, 1962.

(4) PETRONIO, *Nievo e la letteratura popolare*, in « Società », n. 6, Dic. 1956.

Certo mai tanto spreco come nell'800 del Vero, con lettera maiuscola: ma che cosa poi esso fosse, ognuno ne aveva un'idea diversa, si capisce in rapporto sempre all'arte: ed ognuna di quelle accezioni comportava, accanto a valori positivi, valori negativi. Lo stesso Manzoni che nella lettera *Sul Romanticismo* afferma « la poesia deve proporsi per oggetto il vero, come l'unica sorgente di un diletto nobile e durevole » poiché essa deve scegliere dei soggetti che siano di quelli « per i quali un maggior numero di lettori abbia una disposizione di curiosità e d'interessamento, nata *dalle memorie e dalle impressioni giornaliere della vita* », aggiunge di non voler dissimulare « quanto indeterminato, incerto e vacillante nell'applicazione sia il senso della parola « vero » riguardo ai lavori di immaginazione ». Così tentava solo di comprenderne il valore particolare, in quanto convive coll'« inventato »; di farlo risultare a negativo, cioè specificando il falso, l'inutile e il dannoso che vuole escludere e circoscrivendo « nelle idee contrarie qualcosa di più preciso, un senso più lucido di quello, che abbiamo avuto finora »; di dichiarare la sua fiducia nell'abbondanza del materiale dei fatti che convalideranno in futuro, nello svolgimento, « un presentimento così bello e così savio ».

Ma lasciando per ora il Manzoni, su cui ritorneremo, vediamo alcune fondamentali interpretazioni di questo famoso *vero*, per renderci conto della complessità stessa dei punti di partenza.

1. — Prima di tutto il *vero* è la vita attuale, ciò che è nell'esperienza obiettiva: « verità nei caratteri, nella lingua, nella condotta degli avvenimenti » sostengono i romantici tedeschi, afferma Sismondo de' Sismondi derivandone argomentazione per negare validità alle unità del teatro tradizionali, in un articolo del 1819: e il Goethe un anno prima — in uno scritto che verrà tradotto e pubblicato in Italia sull'Antologia di Firenze nel dicembre 1825 — presagiva la vittoria dei romantici anche in Italia perché essi « si immedesimano con la vita attuale, rendono ognuno contemporaneo di se stesso . . . trovano il massimo pascolo nella lingua materna e nei sentimenti nazionali ». (Per il Goethe sotto il nome di romantico « vien compreso *tutto ciò che appartiene al tempo presente* »).

E il Berchet, sempre nella *Lettera semiseria*, rilevando come la sola vera poesia sia la popolare — nel senso che abbiamo chiarito —, sostiene che proprio per questo il poeta deve interrogare la natura, l'animo umano vivente, e rappresentare « cose risultanti dal complesso della civiltà del secolo in cui viviamo, cose nostre che ci circondano tutto di ». Sembra che fin da principio i romantici alludano alla realtà di fatto: invece è fin troppo noto che la subordinarono poi al fine di

commuovere con essa il lettore, e diedero l'avvio alla poesia del « sentimento ». Questo coglie assai bene il De Sanctis quando dice che il nuovo secolo « ad un idealismo spinto sino al fantastico e al mistico univa uno studio del reale spinto sino alla più scrupolosa esattezza storica ». (*La materia dei Promessi Sposi*). E c'è già il preannuncio critico di ciò che il Bosco chiamerà le due tendenze espressive compresenti nel romanticismo, « la parola - musica », e « la parola - cosa »; tutti del resto siamo abituati a vedere i due sviluppi tenaci del *patetismo* e del *realismo* nell'arte di questo secolo.

Anche il Montani (*Intorno al Sermone sulla mitologia, Antologia, ottobre 1825*) afferma: « la realtà è la sorgente perenne della novità. Questa sentenza applicabile alle descrizioni della natura fisica, lo è egualmente a quelle della natura morale, tanto più conosciuta dai moderni che dagli antichi . . . I moderni, prendendone l'espressione dalla storia, o fondando sulla storia le loro finzioni, possono dipingere tutte le modificazioni, rivelarcene tutti i segreti . . . *Sotto la parola storia comprendo così i fatti tramandatici dalla storia propriamente detta, come l'infinita varietà di quelli che compongono la vita interiore degli uomini e quella infinita del loro spirito* ». Con molta sicurezza il Montani accetta la definizione del De Bonald « la letteratura è l'espressione della società . . . deve esprimere non solo le idee e i sentimenti di ciascun'epoca, ma *anche i loro bisogni* ». È curioso come il Montani voglia perfino accettare la vecchia definizione che le arti belle siano un'imitazione della natura, ma chiarendo: « Nessun filosofo oggi si argomenta più di parlarci di uno stato naturale opposto o anteriore allo stato sociale. Se l'uomo è fatto per la società, lo stato che da questa prende il nome è per lui il *vero stato* di natura . . . Le arti belle, fra cui le lettere tengono il primo luogo, non possono essere un'imitazione della natura, ove non siano un'espressione della società. Ma chi dice società, dice un complesso di relazioni, di costumi, di bisogni, di sentimenti che legano gli uomini gli uni agli altri ». Di qui, per il Montani, l'esigenza di un gusto e di un'arte aderenti alle variazioni della realtà umana.

Se G. Nicolini (*Conciliatore del 3 giugno 1819*) sosterrà che « non è vera poesia se non quella che ha vita propria, ispirazione propria, ideale non tolto ad prestito; ma concepito nel sistema dei costumi, delle cognizioni, delle istituzioni, e di tutti gli altri rapporti nazionali e contemporanei », Ermes Visconti dichiarerà persino che « il poeta debbe mostrarsi a livello delle *cognizioni scientifiche del suo secolo* ».

2. — Una seconda poetica — in gran parte quella dei neoclassici <sup>(5)</sup>, compreso il Foscolo — si muove in una concezione del *vero* antitetica (sempre in rapporto all'arte!): esso è fuso col mirabile, col fantastico, col bello d'immaginazione. « È la fantasia — dice il Foscolo nel discorso *Origine e ufficio della letteratura* (Cap. IV) — è la fantasia del mortale, irrequieto e credulo alle lusinghe di una felicità che ei segue accostandosi di passo in passo al sepolcro, la fantasia, che traendo dai secreti della memoria *le larve degli oggetti* . . . abbellisce le cose che si sono ammirate ed amate . . . *moltiplica le sembianze e le forme* che la natura consente alla imitazione dell'uomo; tenta di mirare oltre il velo che ravvolge il creato; crea la deità del bello, del vero, del giusto, e le adora . . . <sup>(6)</sup>. E in altre pagine di critica (*Della nuova scuola drammatica in Italia*) dimostra che il vero vien sempre tradito dalla poesia poiché « il segreto in qualunque lavoro dell'immaginazione sta tutto nell'incorporare e *identificare la realtà e la finzione* . . . allora la verità di fatto . . . trovasi connessa e immedesimata a ciò che la immaginazione umana suole creare, e che non esiste se non nello incircoscritto circolo dei possibili ». Altrove conclude (Introduzione ai *Discorsi sulla lingua italiana*): « Il poeta, il pittore, e lo scultore non imitano copiando, ma scelgono, combinano e immaginano perfette e riunite in una sola molte belle varietà che forse realmente esistono sparse e commiste a cose volgari e spiacevoli ». L'arte è immaginazione, che evita di metterci « davanti agli occhi la fredda, triste, monotona realtà ».

Anche per il Leopardi la poesia è fantasia, risultando suo ufficio naturale non l'utile, ma il dilettere; della filosofia o delle scienze l'oggetto può essere il vero, non della poesia. Se si toglie — dice nel *Discorso sulla poesia romantica* del 1818 — « *la facoltà di fingere e di mentire* » la poesia sparirebbe del tutto, e si immedesimerebbe con la metafisica o in un complesso di meditazioni. La menzogna dell'arte non è del resto

---

<sup>(5)</sup> Da notarsi che questi scrittori sono essenzialmente poeti e non prosatori! Anche il Bonghi nelle sue *Lettere critiche* riconosce che la poesia ha ragione e criteri e storia sua propria; ma, aggiunge, « è la prosa quella che colla sua perfezione attesta e colla diffusione aumenta la cultura generale di un popolo ».

<sup>(6)</sup> I rapporti col vero sono chiariti poi più minutamente nel capo X: la filosofia « *esplora tacita il vero* », la poesia « *lo riscalda cogli effetti modulati della parola, lo idoleggia coi fantasmi coloriti della parola, lo insinua con la musica della parola* »: le favole e i miti non sono che *adombramento del vero*, severe significazioni e allegorie della realtà. Il che non impedisce al Foscolo di ammettere (op. cit., cap. XV) che « la letteratura deve . . . nutrire (le passioni) meno nocive, *dipingere le opinioni, gli usi e le sembianze de' giorni presenti*, ed ammaestrare con la storia delle famiglie », intendendo per *letteratura* non *la grande arte*.

una menzogna intellettuale, ma fantastica: « non è del poeta ma del filosofo il guardare all'utile o al vero »: ma solo al poeta è dato così ritrovare la natura incorrotta, le forme primitive della natura.

Sebbene questi pensieri siano di un Leopardi ventenne, costituiscono una posizione ideologica che gran parte della sua poesia accetterà, poiché questo è per il poeta un vero più profondo, che par menzogna e illusione, ma è appunto « la natura » contrapposta alla « civiltà », l'impetuosa e fantastica scoperta dei propri rapporti con le cose, « mentre il vero conosciuto ed il certo hanno per natura di togliere la libertà d'immaginare » (7). Altri cercano una conciliazione timorosa e fragile, fra fantasia e vero, come il Lodovico di Breme che in un articolo sul Giaurro di Byron (*Spettatore*, 1818) dice: « la facoltà immaginativa è sostanzialissima all'uomo, di maniera che non può né svanire né scemare... soggiace alle illusioni delle forme armoniche, alle estasi della sublime contemplazione, all'efficacia dei quadri ideali, purché non siano del tutto nudi di analogia con quel vero che ne circonda e con quello che è in noi ». E il Botta (*Contro il romanticismo*, 1816), dichiara: « la verità, per le opere di immaginazione, dev'essere, non ne' fatti né nelle credenze, che non abbisogna, anzi nuoce, ma bensì e solamente negli affetti, cioè bisogna che questi affetti siano naturali ».

Ma ecco un altro vero che è bensì il reale, il veramente accaduto, ma come prova e presenza del soprannaturale, secondo una determinata concezione fideistica: il Manzoni e la scuola manzoniana.

3. — Presentimenti di siffatta interpretazione ne abbiamo numerosi (G. Nicolini: « *Saggio accademico*, 1820 »: l'ispirazione dovrebbe « venire dalla religione e dalla storia nazionale, dalle idee, dai sentimenti, dalle tradizioni popolari dei tempi »; il Gherardini « *Poesia classica e poesia romantica* » parte anche dalla premessa che i romantici assegnano al poeta di dover « trattare soggetti cavati dalla nostra religione, dalle opinioni del nostro secolo, dagli usi nostri »; e approfondisce il problema del distacco dagli antichi: i popoli moderni, illuminati dalla cristiana dottrina, hanno il profondo sentimento di una interna disunione, di una doppia natura dell'uomo, l'una caduca, l'altra immortale, d'una divisione di due mondi, quello dei sensi e quello dell'anima »; farà seguito il Tommaseo che, nello scritto *Sulla mitologia del Monti*, 1826, sosterrà come fonte di

---

(7) Ciò non ostante il punto d'arrivo della *Ginestra* scoprirà anche nel Leopardi un adeguamento della poesia all'uomo nella sua realtà di fatto, spoglia di ogni favola e di ogni giustificazione metafisica.

ispirazione « il bello morale *nobilitato dalla religione*, e quello fisico, combattendo contro la mitologia la quale « indebolisce *le immagini vere* della religione nostra e della nostra morale » e che pertanto va sostituita con la storia, come già avveniva nella tragedia, e con la religione, ad esempio il mirabile soprannaturale « degli angeli o degli spiriti buoni dei trapassati » [*Frammento di lettera a A. M.*], concludendo « non si delvga il bello dal casto seno del vero »).

Ma il Manzoni, per la sua stessa persuasione morale e cristiana, è colui che in numerosi scritti teorici va approfondendo questi rapporti fra il vero storico e la realtà soprannaturale dell'uomo. Così nel *Discorso sopra il romanzo storico* afferma che compito del romanzo è « dare una rappresentazione vera della storia — che è poi, come aveva detto prima, « il vero positivo » — rappresentare, vale a dire, « ciò che ha avuto di più caratteristico, in tutte le condizioni della vita, e nelle relazioni delle une con le altre, una data società, in un dato tempo »; l'opera d'arte, in questo caso, sarebbe frutto di « diligenti ricerche » e porterebbe « il diletto dell'acquistare una cognizione ». È noto il rapporto che egli fissa fra il romanzo e la storia, come fra una carta topografica (cioè con dettagli particolari e privati) e una geografica (racconto cronologico a linee più generali). Il Manzoni non ha altro concetto della storia che di « ciò che è stato davvero, e come è stato davvero », il che è poi « una manifestazione reale dell'umanità, della natura, della Provvidenza ». Non sfugge a nessuno il valore ben meditato di questa frase, che è una gradatio ascendente: i fatti sono in quanto storici nell'ambito dell'uomo, della natura, della provvidenza. A questo punto ognuno capisce che l'opposizione a mescolare l'inventato con il vero dipende, nel Manzoni, in gran parte dall'impossibilità a falsare il vero-provvidenza degli avvenimenti storici con la fantasia, o, in fondo, la menzogna dell'arte. Infatti il sentimento del poeta, per quanto felicemente trovato, è il possibile o il verosimile, che è « un vero, diverso bensì, anzi diversissimo *dal reale*, ma un vero veduto dalla mente per sempre »: e da esso può uscire solo una povera poesia! Alle illusioni belle e poetiche poi del gentilesimo non si può tornare « perché la critica storica, nei fatti passati, cerca la verità di fatto » . . . « e la religione cristiana, *essendo verità*, non può convenientemente adattarsi a variazioni arbitrarie e ad aggiunte fantastiche ». Forse il motivo per cui dopo i Promessi Sposi il Manzoni non scrisse più nulla di artistico va ricercata proprio in questo atteggiamento mentale.

Per giustificare l'inventato come vero artistico bisognerà che, sotto l'influenza del Rosmini, il Manzoni arrivi nel dialogo *Dell'invenzione* a dire che il poeta inventa sì, ma nel senso etimologico che invenit, cioè

trova l'idea che era nella mente di Dio, in mente Dei. E il Sapegno annota: <sup>(8)</sup> « credette di aver trovato . . . un principio di risoluzione del suo problema ponendo alle radici dell'invenzione poetica una verità ideale, che l'artista non crea, ma ritrova in un oggetto infinito che gli preesiste e lo trascende: Dio ». Da una così complessa posizione certamente si può derivare un filo più concreto e coerente: l'adesione del Manzoni ad una arte che « abbia dei fatti da raccontare », che non introduca cose che non « richiamino » alcuna memoria, alcun sentimento della vita reale, che non prenda a pretesto « un trastullo di sua natura instabile e temporario », che consideri nella realtà il comportamento degli uomini, e lo consideri in ciò che « esso ha di opposto allo spirito romanzesco » (*Lettera allo Fauriel*) – la famosa realtà « sliricata »; e che, dove si basa sulla cosiddetta invenzione, riconosca di « dedurre il verosimile dal vero »; cioè, nell'ultima formulazione che l'idea dell'artista è ab aeterno in Dio, prima di essere in lui, e come tale attinge ad un *vero* immutabile <sup>(9)</sup>.

Quando, nel 1805, nel *Carme in morte di Carlo Imbonati*, aveva fissato un comandamento « il santo Vero mai non tradir » il Manzoni, ancor lontano dalla conversione, aveva già dato al vero una dimensione etica e fondamentale che approfondirà ma non abbandonerà mai. Perché nel sottofondo culturale cattolico *solo il vero educa*: « tutto ciò che ha relazione con l'arte della parola, e coi diversi modi d'influire sulle idee e sugli affetti degli uomini, è legato di sua natura con oggetti gravissimi »: ed il vero è dunque accettato « pedagogicamente ». Naturalmente in tempi artistiche meno solide che quella del Manzoni una tale posizione si rivela subito moralistica e spesso in modo dichiarato. Basti anche questa volta citare il Tommaseo che, accedendo al concetto di arte popolare, pensa che essa debba aiutare il popolo a « discernere le cose buone e le vere dalle contrarie », infondendo le esortazioni nella narrazione: e narriamo « i fatti » del popolo, non le « fantasticherie nostre ». Il Tommaseo è esplicito nel parlare di un bello sommo che « è il bello morale » – di uno scopo nell'arte che è « congiungere per la scala delle idee religiose il ciel con la terra » (*Bellezza e civiltà*). In tal senso il critico insiste a più riprese sul vero come comunicazione con la natura e col popolo: e già nello scritto *Sulla mitologia di V. Monti* aveva cercato

---

<sup>(8)</sup> *Storia della letteratura italiana*, vol. III, pag. 193-194.

<sup>(9)</sup> Anche qui è valido ancora il giudizio desanctiano, che il Manzoni abbia sempre cercato di conciliare l'ideale col reale, « calandolo » in esso, spesso programmaticamente, fino ai Promessi Sposi. Ed infatti, per citare un esempio, l'Adelchi come personaggio « è un anacronismo ».

più volte, e con un certo intuito felice, di captare questo rapporto dell'arte col vero: « la materia del bello per via di immaginazione si raccoglie in un tutto più o meno grande, più o meno perfetto, più o meno prossimo all'*intima verità delle cose* (nel cui ordine è posta la vera bellezza) » – e ancora: « tutto ciò che nei poeti ammiriamo non è che *un vero*, o uno specchio del vero »; solo così « l'arte può studiare i bisogni dei popoli ». Ed anche in *Del romanzo storico, Antologia, 1830*, precisava che il romanzo poteva essere un avviamento ad una più intima aderenza dell'arte al vero, bello e piacevole per se stesso, perché solo così l'ammaginazione avrebbe cercato « d'indovinare il *vero nascosto*... e ricomporlo intero e vivente ».

Proprio parlando del romanzo storico si precisa tale moralismo del vero, come quando il Tommaseo giudica, nel '1857, i Promessi Sposi opera feconda di sentimenti per la sapienza che adombrano, per la moralità sì pura che ispirano; e, in senso più lato, tutto il nuovo genere letterario indica « la novella tendenza alla storica verità, addestrando finalmente il cuore al sentimento degli affetti che covano sotto i fatti », e, appunto rendendoli evidenti, illustrandoli con la luce della fantasia fa in modo che « più cospicua appaia l'intima moralità ».

Di qui il passo è breve ad un certo pietismo, o, in sede politica, ad un accomodantismo conservatore (proprio della scuola cattolico-liberale), propagato con « il vero » dell'arte.

Il giudizio più aperto, su questa concezione del vero, lo dà il Gioberti: « L'anima del Signor Manzoni sommamente religiosa, congiungendo insieme la poesia e la storia, trasse da questa doppia sorgente d'istruzione e di diletto profano dei diletti e delle istruzioni d'ordine superiore. Fedele sempre all'osservanza della natura, nemico d'ogni arte che impedisca la libertà delle espansioni spontanee, d'ogni spirito di sistema che tradisca l'osservazione degli uomini, egli dipinge questi come sono...; ma religioso profondamente, per abito e non solo per caso di immaginazione, egli è portato naturalmente a vedere negli eventi umani quella faccia che li collega con un'altra vita, e a mettere i suoi ideali in una sfera alta e superiore, dove la religione è quella che compie l'armonia dei quadri estetici » (*Dello stile di A. Manzoni, 1857*).

Proseguendo per questa strada annota invece un critico moderno, il Muscetta <sup>(10)</sup>, il romanzo storico « aveva finito per distaccare gli

---

(10) MUSCETTA, Prefazione al Manzoni del De Sanctis, Einaudi.

scrittori dalla rappresentazione della vita, immergendoli in una rievocazione del passato che, quando non dissimulava nobili fini di oratoria e di propaganda politica, rispondeva solo a modesti scopi didascalici ».

Un altro giudizio moderno ed attuale sul reale inteso in siffatta maniera potrebbe essere quello del Macchioni Jodi: « Il Manzoni e i suoi seguaci guardano il reale in definitiva per evaderne, se cercano rifugio nella rassegnazione, nel provvidenzialismo, nel paternalismo e si rifiutano di influire su di esso. Il mondo storico-sociale è per essi un valore sostanzialmente statico, imm modificabile, definibile, nel tempo, solo nei suoi caratteri accidentali... La preoccupazione religiosa, l'attenzione all'eterno, rende irrilevante la scelta del tempo storico, adottato per fini pedagogici, allo scopo di dare concretezza ed evidenza persuasiva ad una tesi, al rapporto di subordinazione fra umano e divino, contingente ed eterno, storia e metastoria » (11).

4. — In questo discorso è affiorato parecchie volte il concetto di *vero* come di vero « accaduto », storico, ma abbiamo visto che basta spostare i limiti della definizione di « storia » per arrivare al metafisico. C'è naturalmente chi, pur identificando il vero col fatto storico, lo intende sul piano umano, in primo luogo il Mazzini, sebbene con quel tono profetico ed enfatico che finisce col rendere assai difficile l'enucleare quello che di positivo ci può essere nella sua posizione. E ci si accorge immediatamente della diversità di accento: il vero qui è *il vero sociale*. Del resto il Mazzini precorre il De Sanctis appunto nel distinguere la scuola del Manzoni da quella democratica, che egli fa risalire al Foscolo, proprio perché « *i destini sociali* dell'uomo sulla terra non fanno parte del *fine morale* contemplato dai discepoli della scuola (manzoniana) », nonostante ne rilevi lo stile « semplice e popolare, forse lievemente snervato ». (*Sul moto letterario italiano dopo il 1830*). Convinto e « come atterrito del divorzio consumato in Italia da secoli fra la nazione e gli ingegni » (*Prefazione agli Scritti politici inediti di U. Foscolo, 1838*), il Mazzini impegna lo scrittore ad attingere al *vero* che è lo stesso moto dei popoli verso la libertà; il loro divenire consapevole di *nazioni*. « Costituiti ad interpreti del comune pensiero gli scrittori antivedono ed aiutano le gravi mutazioni sociali, ond'è che talora paiono creare gli avvenimenti, *mentre non fanno che maturarli*, e abbattere a poco a poco gli ostacoli » (*D'una letteratura europea, An-*

---

(11) MACCHIONI JODI, *Nievo e la letteratura Garibaldina*, in « La Rassegna della letteratura italiana », maggio-agosto 1961.

*tologia*, 1829). Quest'arte sociale deve mantenersi « nella sfera della vita attuale », perché deve riflettere « l'anima del sec. XIX ». E ancora: « Chi cerca spiegazione agli elementi, ai caratteri, e al progresso d'una letteratura altrove che nella storia della nazione, va dietro a fantasmi ».

Per il Mazzini la poesia dell'era moderna « la grande poesia sociale, solenne, tranquilla, fidente » si muove nei fatti nuovi, ed « è la poesia dell'uomo che si leva in mezzo al silenzio comune, e solleva in alto la bandiera della libertà, del diritto, della indipendenza del pensiero ». Nonostante che il pensiero mazziniano sia sempre fumoso e suasorio, e quindi raramente coerente in senso fattivo, si potrebbe annotare l'intenso presagio che assegna alla poesia l'impegno di creare il mondo nuovo, quello della libertà, perché essa « è la coscienza di un mondo futuro », nel senso dello sviluppo della civiltà dell'uomo.

Più concreto il Tenca in « A proposito di una storia della letteratura italiana » (*Crepuscolo*, 1852), che ha una terminologia stranamente moderna, in un periodare severo e acuto. Una interpretazione paternalistica e finalistica della realtà dell'uomo nell'opera d'arte gli appare « in un ordine troppo ristretto d'idee e di principi, come se la vita del popolo non fosse così varia e complessa come quella delle altre classi (e qui è evidente, sia detto per inciso, un altro concetto di *popolo come classe*) e il suo ideale non dovesse esser altro che la *presenza continua della provvidenza nei dolori e nelle ingiustizie di questo mondo* ». E qui ognuno sente che la polemica è nei riguardi del Manzoni! Egli individua la *verità* nel romanzo come opposizione « al culto e glorificazione dell'individuo », e « alla riproduzione di una vita artificiale e astratta, affatto estranea *alle condizioni reali della società* »<sup>(12)</sup> e le attribuisce il compito di riprodurre le condizioni *sociali* dell'uomo « non più considerato nella potenza isolata e istintiva della sua natura, ma nei vincoli particolari della sua « esistenza ». Come colpisce l'analogia con un pensiero, scritto quasi negli stessi anni (1855) da Cernyscevski: « la caratteristica di una nuova concezione dell'arte sta nel *rispetto per la vita reale*, e la diffidenza verso le ipotesi aprioristiche, anche se gradevoli »: « il bello è la vita » (variante della formula di Bielinski « tutto il bello consiste nella realtà concreta »). Certo, in Italia, questo pensiero non ebbe svolgimento.

---

<sup>(12)</sup> Vedi su ciò, in *Epici moderni* (1845) il giudizio sull'epos e sul romanzo storico: « Fossili di gusto, di ideali di civiltà non più contemporanee ».

5. — Verso la metà del secolo ci troviamo di fronte ad una nuova impostazione del pensiero europeo, oltre che italiano: ed il concetto del vero nell'arte muta profondamente: è la realtà rispecchiata com'è, osservata per se stessa, nell'ambito dell'uomo sociale ed economico. Se i romantici in genere colorivano il vero di una religiosità sentimentale e cristiana, questi nuovi artisti del secondo '800 lo assumeranno, dice il Marzot, in una visione positivista e polemicamente laica. Certo va osservato che il *realismo moderno* si era già manifestato in Francia al principio del secolo, come rileva l'Auerbach (13).

« Stendhal e Balzac, facendo oggetto di rappresentazione seria, problematica, o addirittura tragica, persone comuni della vita quotidiana, condizionate dal tempo in cui vivevano, infransero la regola classica della separazione dei livelli artistici, secondo la quale la realtà quotidiana e pratica doveva avere il suo posto nella letteratura soltanto entro la cornice d'uno stile umile e medio, vale a dire sotto forma grottesca e comica ». Questo si può dire lo fece anche, fino ad un certo punto, il Manzoni le cui sfumature di ironia nello stile non offuscarono la dolorosa realtà in cui i suoi personaggi si muovono; invece il Manzoni, come abbiamo già visto, li collocò in una dimensione religiosa, che evita di includere l'uomo seriamente « in una *realtà politica e sociale, ed economica continuamente evolventesi* », come fece ad esempio Stendhal.

Quello che venne determinandosi nel senso attuale come *realismo*, e di cui si possono individuare le caratteristiche ad incominciare dal Boccaccio nella nostra letteratura, come « visione della realtà nei suoi aspetti più crudi, descritti talvolta con franchezza di modi e con animo sciolto da pregiudizi morali » (14), è definito in senso più lato dall'Auerbach nelle opere del Balzac.

Le esigenze profonde potrebbero essere enucleate così: il « *realismo atmosferico* » nel senso che l'atmosfera, i costumi, i mobili, i vestiti, i caratteri fisici e morali, ecc. di un ambiente costituiscono una realtà sola con l'uomo che vi vive; « il senso sociologico dell'ambiente », in un certo determinismo della società, ed anzi con analogie biologiche fra l'uomo e la società; l'immanenza della condizione storica, sociale, corporea in cui l'uomo si muove; il collegamento organico fra l'uomo e la storia.

---

(13) AUERBACH, *Mimesis*, Ed. Einaudi.

(14) MARZOT, *Il verismo*, in « Questioni e correnti di storia letteraria », Marzorati.

È proprio in questa direzione che si muoverà il Lukacs <sup>(15)</sup> quando definirà l'arte « rappresentazione fedele e veritiera della realtà nella sua totalità » e più particolarmente affermerà che compito del realismo è « abbracciare la totalità della realtà sociale *nel suo divenire* ». Chi non è capace di questo non può che o giungere ad un'arte fotografica, che tende alla resa di particolari isolati, aridi, immediati, o ad un'arte formale, indifferente ai contenuti. Ed è interessante vedere che l'eminentemente teorico marxista si oppone in tal modo tanto all'arte decadentistica della nostra epoca, quanto al naturalismo (ad es. di uno Zola) che realizza soltanto una pseudo oggettività, e che, invece, per molti critici è la matrice di tutti i movimenti veristici del secondo '800. Il psicologismo, cioè, che rappresenta la vita intima senza fonderla organicamente col momento storico e sociale è altrettanto sbagliato del fisiologismo naturalistico, che svisa la totalità dell'uomo. In fondo credo che questa problematica sia anche la nostra, davanti ai problemi critici dell'arte attuale.

Certo non ci si può aspettare che in Italia la poetica del realismo abbia raggiunto posizioni così chiare, anche se affiorano delle idee che sembrerebbero preludere ad una coscienza nuova, perdendosi di solito per strada. Così se isolassimo ad es. certe proporzioni del Settembrini (*Storia della letteratura italiana*) si potrebbe credere ad un'intuizione più valida di quel che non sia: « l'arte è specchio di tutta la vita e la rappresenta compiutamente in ogni sua parte » (L'arte come rispecchiamento è un'altra formula del Lukacs). O ancora: « il mondo e l'uomo e le sue opere bisogna studiarli nel loro muoversi, nella vita che vivono, cioè nella storia, *la quale contiene in sé tutto il vero*, e le forme che esso prende, e le ragioni di esse forme ». E per puntualizzare di nuovo: « bisogna considerare prima i pensieri, i sentimenti, le azioni, che costituiscono la vita; e poi come tutta cotesta vita passando attraverso il lucido cristallo della fantasia *si riflette* in varii colori, e ci si presenta nella luce della parola ».

Nelle stesse pagine però, che sono appunto l'idea generale della letteratura, troviamo ripetuto « che l'arte è l'armonica *rappresentazione del vero* in una forma fantastica; che l'arte rappresenta il vero, l'assoluto, l'infinito della realtà delle cose; rappresenta non la natura, ma lo spirituale della natura » ecc.: vale a dire si ritorna al concetto di forma fantastica e di contenuto realistico, e di creazione dello spirito. Pur tuttavia la chiara consapevolezza che il Romanticismo sia stato soprat-

---

(15) LUKACS, *Prefazione ai Saggi sul realismo*, Einaudi.

tutto la reazione religiosa contro le dottrine del secolo XVIII, reazione cattolica <sup>(16)</sup> con « il Medioevo, col Papa, i frati e i baroni confettati nelle dolcezze moderne », « un pinzocaro che vuol fare il liberale », lo porta a difendere l'arte come espressione spontanea della vita di un popolo secondo le esigenze di problemi nuovi, e accettando un parlare alla buona, « e come si parla per farsi intendere, non per ciurmare la gente ». « Trascurate le lingue classiche, ricercati e studiati i dialetti », se si vuol giungere ad una lingua nazionale popolare, da cui siano espunte le forme auliche e fittizie (che il popolo non ha inventate, non capisce, non gli sono necessarie). Per inciso è la soluzione che va accettando lo scrittore del nostro tempo, e, per le lingue classiche, si accompagna, in altro campo, al problema . . . del latino, che secondo il Settembrini (1866) andava eliminato nelle scuole del popolo perché « il sapere è diritto del popolo, e dev'essere nella lingua del popolo ». La stessa posizione, su questo problema particolare, nel De Sanctis, allorché afferma « il dialetto è destinato a divenire il nuovo semenzaio delle lingue letterarie ».

6. — Una certa anticipazione di quello che sarà chiamato da noi il *verismo* si può trovare in certi atteggiamenti del Nievo. Egli nel *Frammento sulla rivoluzione nazionale* e nel *Novelliere campagnolo* (1858) sente il problema dell'educazione della classe contadina e sostiene le esigenze di un'arte popolare, anche se rimane in un ambito moralistico e di idillio. « Nella stalla trovomi più d'accosto alla natura, madre di ogni poesia . . . E se taluno opponesse che l'arte mutando abbellisce la natura, risponderei che l'abbellisce purché non la deturpi; risponderei che l'arte è il completamento, *non l'incamuffatura* del vero <sup>(17)</sup> ».

Ma questo vero della vita contadina si risolve nonostante tutto in idillio, cioè in una simpatia sentimentale, ed il linguaggio resta impigliato fra certe forme auliche ed altre sciatte ed approssimative. Certo è che il Nievo è giunto ad una poetica impegnata in una interpretazione della realtà sociale, intuendo la necessità di far partecipare le masse contadine al processo risorgimentale. Il che permette al Macchioni Jodi di concludere che nel Nievo « aspirazione al realismo e alla popolarità

---

<sup>(16)</sup> Nota anche il giudizio del De Sanctis nella prima lezione all'Università di Napoli (1872): « Noi uomini del sec. XIX siamo figli di una delle più violente, delle più radicali reazioni che si trovino nella storia, il cui lievito dura ancora, a cui non sono state mozzate le unghie »

<sup>(17)</sup> MACCHIONI JODI, *Nievo e la letteratura garibaldina*, cit.

coincide con una posizione non più moderata ma democratica di sinistra (peraltro ancora al di qua del socialismo) come sarà nell'ultimo scorcio di secolo ai tempi del verismo ».

Anche Aldo Borlenghi intuisce molto bene come il fondo stesso delle memorie giovanili (vedi *Le confessioni di un italiano*, l'opera maggiore del Nievo) vincoli l'autore ad un senso della realtà concreta e quotidiana: « nei Promessi Sposi il perenne imminente richiamo a un vero che è oltre le vicende umane e le umilia . . . pone come uno stacco preciso tra l'interesse per i protagonisti popolari e il mondo spirituale dell'autore, li allontana, per così dire, dall'autore. Invece nel Nievo l'energica riduzione alle passioni e ai sogni della propria giovinezza, d'ogni interesse, d'ogni programma, ci mostra un rapporto più confidente e intimo, un'educazione ad un realismo quotidiano e dimesso, un programma di fronte alla vita, al domani, tradotto in interessi pratici e concreti e, in questo, popolare . . . » (18).

Precorrimenti evidenti, pur nella contraddittoria compresenza di esigenze diverse, manifesta anche la Scapigliatura milanese che ebbe certo lo sguardo, come dice il Contini, al realismo francese. Gli scapigliati sono, negli anni fra il '60 e l'80, già distaccati dal mondo dei valori rappresentati nella prima metà del secolo dal Manzoni (specie Faldella, Praga, Tarchetti) ed anche dagli ideali del Risorgimento, nel gusto di una spregiudicatezza artistica, che ama della realtà quello che da una parte è più brutale e doloroso, dall'altra più inquieto ed irrazionale.

Il limite fondamentale degli Scapigliati – fra i quali naturalmente si dovrebbero fare delle distinzioni – dinanzi al problema del vero è ben denunciato dal Borlenghi, in una breve ma penetrante definizione: in essi « si insinua il rapporto con un mondo reale ma, innanzi tutto, conquistato *letterariamente* . . . L'attaccamento a note minutissime del costume locale . . . contrasta con un sottolineato distacco dalla realtà popolare e sociale, e non si inserisce nel costume stesso attuale » (19). Di qui l'aspetto diaristico, autobiografico, le compiacenze per contrasti e dissidi, o addirittura sdoppiamenti della personalità; ed a ricerche di preziosismi di linguaggio e di esperimenti espressivi.

Il più interessante in questo senso è il Dossi, che si compiace di scrivere avvolto e oscuro, « a viluppi, ad intoppi, a tranelli », sì da

---

(18) A. BORLENGHI, Introduzione a *Narratori dell'800 e del primo '900* (1961).

(19) A. BORLENGHI, *Opera citata*.

avere come programma « un'ingegnosa oscurità di stile, che fa la delizia degli intelligenti e la disperazione del pubblicaccio »: eppure formula una poetica del vero nettamente consapevole in *Margine alla Desinenza in A* (1883), là dove respinge sia « le fotografie colorate dello Zola » sia l'interpretazione moralistica dell'arte verista come compiacimento della turpitudine.

La realtà è infatti tutta la latitudine della vita e l'arte la rappresenta, checché ne dicano « gli incettatori della nazionale moralità... », i violacei predicatori che ventilabran dal pulpito i vituperi più concupiscenti contro la concupiscenza »; « *al realismo o verismo* possono appartenere con pari diritto tanto le dipinture di una cloaca, di un ubriaco che rece, di cani che si accoppiano in piazza, quanto quella di un fragrante roseto, di un eroe che per la patria si immola, di un uomo che respinge l'amplesso della donna del suo benefattore » (20).

Il Dossi è anche consapevole del nesso intimo fra la natura ambiente, la storia, il carattere dei personaggi e, con una lucida anticipazione della caratterizzazione dell'Auerbach, osserva, sempre a proposito del suo libro « *La desinenza in A* », che « il mobile, la tappezzeria, la pianta vi acquistano un valore psichico, vi completano l'uomo... ».

Che poi nella scelta di siffatti argomenti crudamente realistici, di aspetti degradati della umanità (ubriachi, meretrici, malati degli ospedali pubblici, come tipicamente anche nel Praga) non ci sia alcun impegno dello scrittore, ma solo la protesta contro una clausura borghese, che negava « artisticità » a certi aspetti della vita, dipende dalla percezione della sterilità dei compromessi romantici, senza saperli superare.

Vien qui utile ricordare un acuto pensiero di Edoardo Sanguineti (21), che nota come il romanticismo resti una rivoluzione permanente in quanto *accoglimento potenziale* della « totalità reale dell'esperienza umana », salvo però a scontrarsi di continuo con ciò che di essa realtà, volta a volta, sia sentito come *impoetico*, e perciò ostinatamente respinto. « Essa — cioè la rivoluzione romantica — è la rivoluzione borghese trasferita, senza correzione alcuna, nell'ambito della letteratura e dell'arte, dalla struttura, paradigmaticamente, alla sovrastruttura, e perciò,

---

(20) Anche il Rovani, proponendosi di mettere in mostra tutte le malattie dell'umanità, sosteneva nel Preludio alla *Libia d'oro*: « tutte le eccezioni sono un modo dell'esistenza e della vita; rifiutarle e condannarle vuol dire non mostrare che un lato del vero; ma la verità si falsa se non la si scopre in tutte le sue parti ».

(21) E. SANGUINETI, *Attraverso i Poemetti pascoliani*, in « Lettere italiane », luglio - settembre 1962.

a chi la guardi oggi con il riposato senno di poi, destinata a patire, ovviamente, i limiti stessi e le contraddizioni della rivoluzione borghese. O, per dirla in altro modo: la rivoluzione romantica consiste nel riconoscimento della legittima cittadinanza poetica... a tutti gli oggetti e a tutte le figure del mondo borghese... riconoscimento che si verifica nei momenti più felici, non senza larghe e forti aperture democratiche in senso schiettamente popolare » (22).

Orbene gli scapigliati volevano rompere uno di quei limiti – la realtà dell'abbietto, del deforme, del peccaminoso, ecc. – anche se la loro era più una velleità che una forza.

7. – La seconda parte del secolo, e meglio sarebbe dire gli ultimi decenni, vede affermarsi decisamente questo nuovo atteggiamento verso la realtà nei suoi rapporti con l'opera d'arte; e assai complesse sono le sue componenti, dagli orientamenti del pensiero positivista alle esperienze sociali nuove, dal naturalismo di una concezione puramente « scienziata » dell'uomo alla rivendicazione laica dei suoi problemi.

Il De Sanctis, con il suo linguaggio sintetico e immaginifico, indica assai bene questa maturazione al vero nella nuova accezione: « l'oggetto poetico ha anch'esso una sua storia: come si forma in un'epoca non è lo stesso di quando si forma in un'altra... Nelle epoche mitologiche il pensiero non si interessa al reale e forma un tipo a lui conforme, e l'oggetto è riprodotto in sintesi, a modo dantesco; poi, come il pensiero *non s'innamora del reale che non conosce*, così vi cerca l'idea sua, che è ciò che si dice « l'ideale », e l'operazione si chiama « idealizzare ». Nelle epoche critiche, quando la realtà è stata scavata per tutti i versi, e le nozioni fisiologiche diventano cose di tutti, il poeta non vi si può sottrarre e cerca scrutare le forze che formeranno l'oggetto, e ne crea l'idea, non preconcepita ma psicologica di esso... Il reale, il vero è moderno » (23).

In luogo quindi di un problema mal posto, come era nel Manzoni, « una poesia che abbia l'apparenza della storia, e una storia che abbia tutta l'efficacia della poesia » il pensiero nuovo, sempre per bocca del

---

(22) Il che era stato già rilevato, ma acriticamente, dal Betteloni, in una lettera al Patuzzi del 1868: « gli è la democrazia, dirò meglio, la borghesia, che ha fatto tutto il progresso dell'età nostra, dalla rivoluzione di Francia in poi, che ora vuole eziandio entrare nella sfera dell'arte e infonderle quella nuova vita che ella seppe infondere in tutte le altre discipline e istituzioni umane... ».

(23) DE SANCTIS, *Conferenza su Don Abbondio*, 1873.

De Sanctis sostituisce un altro esito: « *il reale nell'arte non è l'accaduto; non è natura e non è storia, ma è il loro riflesso nell'immaginazione . . . È lì, nell'immaginazione, che natura e storia sono covate ed elaborate, ed escono a nuova vita, vita che non è riproduzione, ma vera produzione, con carattere e fisionomia sua* » (24).

Del resto questo, specie nelle figure più quotidiane, l'aveva *di fatto* raggiunto anche il Manzoni, quando ad es. per colorire storicamente Don Abbondio gli aveva dato come « finimento », « il paese, i pregiudizi, la sua classe » — ciò che ci chiama realismo in senso moderno, annota sempre il De Sanctis. — L'ideale calato nel reale del Manzoni è solo una fase iniziale della cultura borghese in Italia, in quanto vorrebbe calare il dover essere nel mondo com'è, e rappresentato com'è (mentre rimangono « un ideale e un reale in antagonismo, l'uno rispondente all'ordine dei fatti, l'altro all'ordine delle idee »). Il Manzoni stesso però non ha potuto non mostrare, come fondo del romanzo, che *l'ordine dei fatti* è l'oppressione dei deboli, fino a formare in essi aprioristicamente una mentalità pavida e servile (vedi perfino il curato): e la classe dominante nei Promessi Sposi si presenta — sempre nella felice individuazione del De Sanctis — come baronale-borghese « baronale come oppressore, borghese come strumento dell'oppressione ». Diciamo per inciso che già Hegel aveva notato come il romanzo moderno ponga i suoi personaggi di fronte all'ordine costituito (la società civile e lo stato) e alla prosa della realtà che d'ogni parte seminano ostacoli sul loro cammino.

Ma da quella fase iniziale il problema del vero si sviluppa appunto nel senso che la storia e la poesia non devono rimanere « come due istanze sovrapposte o giustapposte » — come fu nella posizione manzoniana, che è del resto la più avanzata del primo romanticismo —, ma devono risolversi in una concezione organica, e sfociare nel *tipico* « l'individuo o il vivente, il proprio e l'incomunicabile », come elemento necessario della poesia, a patto « che si incarni in un individuo poeticamente determinato ».

Il punto d'arrivo sarà per il De Sanctis l'assorbimento dell'ideale nel realismo (« dico assorbimento e non eliminazione o negazione, che sarebbe . . . un'assurda caricatura »).

« Chi guarda alla storia dell'ideale nel mondo moderno, vedrà che dalle cime del più astratto ascetismo esso è uno scendere lento ma assiduo verso la terra, incorporandosi sempre più ed entrando in tutte le differenze e le sinuosità della vita ».

---

(24) DE SANCTIS, *La materia dei Promessi Sposi*.

Il *verismo* italiano rappresentò in effetti un allargamento notevole degli interessi dello scrittore, che si incorporano in persone, vicende, strati sociali fino allora rimasti estranei all'arte, benché senza vedere quella realtà in movimento, con una carica potenziale di divenire. Basti pensare al pessimismo statico verghiano e al titolo del ciclo dei suoi romanzi veristi « *I vinti* ».

Certo scompare almeno il concetto di una *storia* come vero positivo, « ciò che è stato davvero », e prende piede quello della vita attuale come condizione sociale e economica, tanto più percettibile quanto più si scende nel mondo dei diseredati e degli umili, calandosi in una realtà umana quotidiana sottoposta ad un metodo obiettivo di trascrizione. La poetica dei veristi potrebbe essere anche riassunta in alcune esigenze fondamentali, specie per il Verga che è il più riuscito artisticamente di quegli scrittori: *l'arte come documento umano*; il procedimento dello scrittore come procedimento scientifico; la lingua parlata degli stessi personaggi (25).

Nella prefazione all'Amante di Gramigna il Verga precisa chiaramente questi elementi: il racconto sarebbe stato « raccolto » per i viottoli dei campi, « press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare »; è un documento umano, un fatto umano che è stato lacrime, dolore e passione vera; l'analisi moderna si studia di « seguire con scrupolo scientifico » il fenomeno psicologico che forma l'argomento del racconto.

Che l'opera d'arte poi debba sembrare « essersi fatta da sè », per la sincerità della realtà, perché ha « l'impronta dell'avvenimento reale », è piuttosto una questione di procedimento, o di metodo, che non dimostrazione della coscienza di un « rispecchiamento » di situazioni nella loro *totalità*.

Nella prefazione ai Malavoglia il Verga ribadisce che il suo racconto vuol essere uno studio sincero e spassionato « del come probabilmente devono nascere e svilupparsi nelle più umili condizioni le

---

(25) È evidente che, nelle diverse impostazioni linguistico-espressive c'è il riflesso del mutamento di concetto di « popolo »; la lingua parlata dei benpensanti fiorentini postulata dal Manzoni è lingua borghese, che presuppone una cultura e una tradizione assimilate fino a divenire criterio di espressione; la lingua del Verga è nell'ambito della reale esperienza del popolo. È interessante la coscienza del problema già nel Tenca (*Gli almanacchi popolari, 1850*): « Lo stile veramente popolare non è ancora trovato, e non si troverà, perché ciò che fa lo stile è l'abitudine lunga di pensiero e l'amoroso consentimento di vita, e ai nostri tempi è troppo nuovo e recente questo conversare col popolo per entrare nello spirito del suo linguaggio, che è la parte di esso la più intima e restia ».

prime irrequietudini per il benessere »; che colui il quale osserva questo spettacolo « non ha il diritto di giudicarlo » (e sarebbe una delle differenze essenziali con il giudizio morale del Manzoni); che deve porsi in una situazione tale « da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere » (e qui si torna ad introdurre il concetto di verosimile!); che il linguaggio è anch'esso realtà storica di un ambiente e di una società (altra differenza essenziale con l'impostazione manzoniana).

Il Capuana coglierà bene, nel commento alle novelle di Vita dei campi nei suoi *Studi sulla letteratura contemporanea*, l'ambientazione strettamente provinciale (ed anche questo è giudizio accettato da tutta la critica moderna, con netta differenziazione dal naturalismo francese) di quei personaggi popolari (le novelle hanno *l'odore del popolo*) e concluderà: « . . . I loro sentimenti, le loro idee sono il necessario prodotto del clima, della conformazione del suolo, degli aspetti della natura, degli usi, delle tradizioni che costituiscono nel loro insieme il carattere particolare di quell'antica regione greco-sicula ». Dal punto di vista critico c'è molto di meccanico nelle formule di un siffatto linguaggio: che l'artista « prenda » i suoi personaggi nella più minuta determinatezza, che pensi e senta a modo loro, che fonda « il bronzo della lingua letteraria entro la forma sempre fresca del loro dialetto », che l'opera non serbi « nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò ». Tutti capiscono che, in tal caso, sarebbe discutibile parlare d'arte! Il fatto è che una *poetica* ha sempre in sé qualcosa di polemico con altre poetiche (in questo caso quelle idealistiche e sentimentali del basso romanticismo); e, del resto, dopo non molto tempo, anche il verismo italiano si ridimensionerà, accetterà di essere stato « un metodo », ma di non aver attinto a quel « concetto materialista », che era stato di moda « ai bei tempi del naturalismo scientifico, del positivismo ». Questo il Capuana lo scrive nel 1898, dopo essere stato il profeta del romanzo francese in Italia! Naturalismo, positivismo, verismo, sperimentalismo e simili teoriche « hanno poco o niente a vedere con l'arte ».

Il che sarebbe anche vero, se non si scorgesse in questa posizione, che è delle pagine « *Gli-ismi-contemporanei* », un penoso annaspere nel vuoto tradizionale: il solito psicologismo, l'individualismo (« ogni creatura umana è un mondo a parte . . . quasi altrettanto infinito quanto l'universo »), la Vita con lettera maiuscola, l'Anima con lettera maiuscola, ecc. (« i nuovi significati della Vita, i problemi dell'Anima »), l'indifferenza verso tutte le « materie d'arte, materialismo, psicologia,

idealismo, misticismo, neo cattolicismo », perché il romanzo « cava fuori creature vive da qualunque materia », ecc.

Quali che siano però le contraddizioni teoriche e le ambiguità del verismo italiano due sono i risultati più validi: da una parte evitò di restringere l'uomo nella sua fisiologia (gli scrittori stessi erano per il Taine un prodotto del clima, della razza, del momento storico!), e di ridurre la stessa psicologia a fisiologia; dall'altra chiarì che « nel concepimento dell'opera d'arte deve precedere il senso del reale », che la prima operazione dell'artista è « l'assorbimento del *mondo esterno* »<sup>(26)</sup>, riproducendolo di fuori « a guisa di specchio ».

Questo è il mutamento del rapporto fra il vero e l'opera d'arte più importante rispetto al romanticismo manzoniano, che poneva come pregiudiziale il criterio morale e religioso, come un parametro di costruzione dell'opera d'arte. Citiamo ancora il Capuana: è dovere dell'artista « dare al suo lavoro un fondamento di osservazione diretta » e lasciare « ai fatti, ai caratteri, alle passioni la loro piena libertà d'azione, senza mescolarvi i suoi particolari criteri ».

(Fino a che punto il Manzoni, e non parliamo dei manzoniani!, abbia infuso nel romanzo un pregiudizio « borghese » e passivamente conservatore, lo vorrei rilevare da una considerazione che suggerisce la soluzione della vicenda: al signore cattivo, Don Rodrigo, succede il signore buono; questi *paga* per tre volte il loro valore reale i campicelli di Renzo; intermediario nell'affare è il curato che così si mette a posto la coscienza; il filatore comprerà una filanda e diventa piccolo proprietario; l'Innominato *paga* il torto fatto a Lucia con soldi, buoni per farsi la dote — verrebbe da pensare che, talvolta, anche la verginità *rende* —; ed è allora chiaro che quella società che è come è, potrebbe essere perfetta se ciascuno, nel posto dove naturalmente Dio lo pose, fosse tanto, tanto buono e caritatevole!).

Credo che abbia ragione il Sapegno nel porre comunque in rilievo nel maggiore dei veristi, più che l'insegnamento intimo del grande lombardo, come dice il Russo (insegnamento di un'arte cristiana ma « libera dalle convenzioni confessionali »), l'impegno di un'arte sociale, nel senso di una adesione alla concreta esperienza delle sofferenze umane, nel travaglio della primordiale lotta economica, « documento insostituibile per la storia di un popolo ». Il che traspare anche apertamente da un passo dell'ultimo Verga (*Dal tuo al mio*, 1906): « se il teatro e la

---

<sup>(26)</sup> DI GIACOMO, *Una difesa del realismo*, in « Il teatro e le cronache », Mondadori.

novella, col descrivere la vita qual'è, compiono *una missione umanitaria* io ho fatto la mia parte in pro degli umili e dei diseredati da un pezzo ». È naturale che la cultura italiana dell'ultimo '800 poco abbia capito del verismo, e non solo i moralisti di professione. Infatti è fin logico che si sia tentato di condannarlo come arte che « si compiace di rappresentare cose sconce o almeno triviali e volgari ». (Sono parole citate dal Betteloni, che protestando, oppone l'unica definizione sensata « scrittore verista è quello che unicamente trae soggetto all'opera propria dal vero »). Meno logica la posizione del Carducci, tutto volto a combattere la morbida e lacrimosa sensibilità del secondo romanticismo, il quale non sa vedere nel realismo che l'incapacità a inventare, a immaginare a raccogliere in uno le impressioni, descrivendo minutamente a inventario e « scambiando come cima dell'arte la fotografia ». Il vero per lui rimaneva quello della grande arte classica, « i grandi artisti delle grandi età son tutt'insieme realisti e idealisti, popolari e classici, intimi analizzatori e formatori plastici, uomini del loro tempo e di tutti i tempi ». Perciò anche quando, dopo il '70, rivendica un'arte realistica (« rappresentare quel che è reale, in termini più naturali con la verità... Bisogna cacciar via l'ideale, il metafisico, e rappresentare l'uomo, la natura, la realtà, la ragione, la libertà ») <sup>(27)</sup> non la distacca dallo studio e dal culto degli antichi. Il che — a guardar bene — è anche in rapporto con le concezioni linguistiche del maremmano, auliche e classiche pur nella robustezza del suo tono personale: a costo di rinunciare alla popolarità dell'arte. « Quando una cultura è stata lungamente interrotta, quando il popolo si segregò per esaurimento o fu segregato per violenza dalla cooperazione al lavoro letterario, allora è ben difficile che l'arte intenda alla popolarità immediata » <sup>(28)</sup>.

Sono parole particolari di chi credeva che le prime forme dell'arte nei popoli giovani fossero opera più o meno del popolo stesso, e che, nella virilità, ogni letteratura fosse popolare per forza propria, per necessità delle cose! È questo dopo che Ruggero Bonghi aveva anzi denunciato che la letteratura non era mai stata popolare in Italia.

Ma già si affacciano i cultori della poetica del fanciullino e di quella delle sensazioni e delle impressioni. L'arte esclude l'impoetico, dice il Pascoli, e l'impoetico è « ciò che la morale riconosce cattivo e

---

<sup>(27)</sup> CARDUCCI, *Lettera a F. Cristiani, 17 febbraio 1870* (Lettere, Ed.Naz., vol. VI).

<sup>(28)</sup> CARDUCCI, *Del rinnovamento letterario in Italia, 1874* (Ed. Naz., vol. VII).

ciò che l'estetica proclama brutto ». E per il D'Annunzio ciò che importa « è cogliere *in sè stesso* un qualche mistero umano o un qualche accordo insolito fra la *sua* forma mentale e la forma universale, per esprimerlo incomparabilmente e inimitabilmente nei limiti prescritti del linguaggio a *lui* sortito ».

Il discorso sul realismo si riapre proprio in dura polemica con il decadentismo: ma questo è un discorso già del nostro secolo.

*RIASSUNTO* – L'autore passa in rassegna i diversi atteggiamenti che gli scrittori italiani dell'800 assumono nei riguardi del vero come fondamento dell'opera d'arte, individuandone i principali. Egli ha ritenuto opportuno tener presenti non solo la poetica dei grandi autori, ma anche gli orientamenti – si direbbe oggi – di pubblicisti e critici di secondo piano, nei quali è più facile cogliere le esigenze nuove dei lettori borghesi (in questo senso, almeno per gran parte del secolo, si parla di popolarità dell'arte).

È interessante rilevare, sia pure in sintesi, che il vero può essere inteso come ciò che appartiene al tempo presente, vita attuale (I), oppure fuso col bello di immaginazione, verità di fatto immedesimata con l'attività creatrice del poeta (II); come ciò che è stato davvero, il vero della storia, interpretata però nell'ambito di un finalismo provvidenziale (III), oppure ancora come vero della storia, ma in quanto fatto sociale e civile (IV); e dopo la metà del secolo in una visione positivista, sociologica, laica (V), o quale rappresentazione del particolare realistico, anche brutale, ma senza che lo scrittore lo inserisca in una concreta unità del reale (VI), o da ultimo, nel così detto verismo, come realtà quotidiana dell'uomo comune, che si presenta come condizione sociale ed economica, trascritta « obiettivamente » dall'artista (VII). Naturalmente a tali particolari visioni sono legate anche le risultanze linguistiche e stilistiche.