

Alessandro Manzoni: romanzo e società

Parlare di Alessandro Manzoni oggi, nel centenario della morte, non vuol dire semplicemente compiere un atto ufficiale di «pietas» verso uno dei nostri grandi. Significa, diciamo subito, verificare in Manzoni, attraverso Manzoni, la fondazione stessa di questa società di cui noi siamo parte. Ne parliamo nella ricorrenza di una data triste; ma l'immagine che noi vorremmo evocare è un'immagine non di morte ma di vita, tanto vivo è il Manzoni in noi, tanto viva è la sua presenza nella nostra formazione culturale. Certo, l'uomo che negli ultimi decenni andava sempre più sperimentando la durezza del vivere, l'uomo che vedeva intorno a sé scomparire uno dietro all'altro i famigliari, gli amici, portando chiuso nel proprio intimo il senso di un difficile colloquio con l'eterno, di solito viene ricordato, sia dalle fotografie del tempo, sia dai monumenti delle piazze come incurvato dagli anni, smagrito negli abiti che gli stanno larghi intorno al corpo.

Ma non è questo il Manzoni che noi intendiamo ricordare, è il Manzoni, piuttosto, del periodo giovanile, il Manzoni che scrive il suo grande romanzo tra i trentasei e i quarantadue anni, cioè nel vigore di un'esistenza tutta quanta tesa alla realizzazione di un proprio ideale di vita e di pensiero. E un'altra operazione sarà necessario fare, per poter incominciare a parlare di lui come vorremmo. Rimuovere quel tanto di oleografico e di riduttivo che la cultura tardo-ottocentesca gli ha creato intorno. Il suo romanzo è diventato il testo su cui imparare a scrivere bene, secondo una precettistica falsa; e a pensar bene, secondo una moralità altrettanto falsa e altrettanto precettistica. Non è questo il ritratto che il Manzoni ci consegna di sé nella sua opera né l'uomo fu tale da autenticare iniziative di carattere reazionario o conservatore quali si vollero attribuirgli.

Avevano ben ragione allora gli scapigliati, la prima generazione di contestatori della nostra epoca, a sentire la sua presenza come una presenza ingombrante. Ricordate i versi del Praga: «Casto poeta che l'Italia adora, Vegliardo in sante visioni assorto, Tu puoi morir, degli anticristi è l'ora. Cristo è rimorto». Avevano ragione nella misura in cui erano giovani sui vent'anni che sentivano la necessità di nuovi orizzonti, di libertà che sembravano in un certo senso conculcate da quella presenza temibile e incombenza. Ma proprio quegli stessi contestatori, che giustamente muovevano i propri passi su strade nuove, sentivano anche di dovere a lui il loro primo segreto incontro con la poesia. Il Praga, il Dossi, in altre pagine suppergiù coeve, sono scrittori che ricordano come la voce del Manzoni fosse stata la voce della poesia nella loro infanzia, una voce che si identificava con quella della madre, delle letture quotidiane, degli incontri appunto segreti con un mondo che per la prima volta si rivelava loro. Vorremmo dunque parlare di Manzoni come di un

giovane; non come di un ipotecatore delle forze nuove ma come di un autentico rivoluzionario della nostra letteratura. Ogni rivoluzione per uno scrittore è una rivoluzione che si svolge all'interno dei suoi strumenti espressivi e quindi vedremo di percorrere rapidamente l'operazione culturale di un uomo che sentiva tutto quanto c'era di asfittico e di chiuso nella cultura in cui era venuto formandosi. E sarà bene proprio partire da una data fondamentale, partire da quel 1805 in cui il ventenne, cresciuto in Lombardia, formatosi nella tradizione della cultura italiana, soprattutto sui nomi di Parini, di Alfieri e di Monti, arriva a Parigi. Non è semplicemente un viaggio e un'esperienza; è qualche cosa che radicalmente trasforma o pone premesse per una trasformazione radicale dell'uomo e dello scrittore. Parigi 1805 vuol dire per il Manzoni l'incontro con un ambiente culturale radicalmente diverso. Ma vuol dire soprattutto l'occasione di una meditazione che incomincia ora e che si protrarrà per decenni, in rapporto a una diversa società. Lo sappiamo da una sua lettera, la prima che egli scrive nel 1806 al suo carissimo e grandissimo amico Fauriel. È una lettera la quale pone i termini di una meditazione che potremo seguire nei suoi sviluppi estremamente avvincenti: dopo essersi soffermato sulla considerazione di certi aspetti del verso sciolto rispetto al verso rimato e aver evocato la presenza autorevole di Parini, il Manzoni dice: «Per nostra sventura lo stato dell'Italia divisa in frammenti, la pigrizia e l'ignoranza quasi generale hanno posta tanta distanza tra la lingua parlata e la scritta che questa può dirsi quasi lingua morta. Ed è perciò che gli scrittori non possono produrre l'effetto che egli, m'intendo i buoni, si propongono di erudire la moltitudine, di far invaghiare del bello e dell'utile e di rendere in questo modo le cose un pò più come dovrebbero essere». Noi qui tocchiamo un punto fondamentale della svolta della personalità manzoniana. Il Manzoni, di contro alla società francese che ha paradigmi e modalità completamente diverse da quella italiana, rileva immediatamente questa distanza tra la lingua scritta e la lingua parlata, tanto che questa (cioè la lingua scritta) può dirsi quasi lingua morta. E che cos'è se non l'avvertire il senso di isolamento dell'intellettuale italiano rispetto alla sua società?

Se la lingua scritta è una lingua morta, è evidente che lo scrittore non ha nessuna comunicazione con la realtà del suo paese, sfuggendogli così la sola possibilità di rinnovare una cultura che era andata sempre più imprigionandosi in cristallizzazioni aristocratiche, perfette ma distanti da una realtà che, dopo la rivoluzione francese, stava profondamente cambiando. Donde anche l'impossibilità per gli scrittori di incidere sul tessuto sociale, di essere essi stessi parte di questo tessuto, con mutui ricambi; l'impossibilità di contribuire a fare sì che

le cose vadano un pò più «come dovrebbero essere». E con quella malizia, quella ironia discreta che è tutta sua, il Manzoni qui osserva: «Quindi è che i bei versi della *Georgica* di Virgilio migliorino la nostra agricoltura». E a ricalzo: «Vi confesso ch'io veggo con un piacere misto d'invidia il popolo di Parigi intendere e applaudire alle commedie di Molière». Ecco il modulo di un'altra realtà: una società che a teatro intende il messaggio dello scrittore, lo intende e applaude, di contro a una società in cui l'intellettuale è isolato, completamente chiuso in una cultura raffinata ma senza ricambi vitali. È una osservazione questa della lettera del 1806, ma che ritroveremo pressoché immutata in anni più tardi; ed è il segno di una riflessione che incomincia ora e continuerà, scandita con la segretezza appunto della riflessione, per tutti i decenni successivi.

Parigi per il Manzoni non vuol dire soltanto la possibilità di questo confronto quotidiano fra due culture, fra due società. Parigi, come tutti sanno, è anche il luogo dove si attua la conversione manzoniana: una conversione che, se è vero come è stato scritto, che non muta l'*habitus* illuministico della prima formazione manzoniana, è però un evento che sovverte alle radici i contenuti di quella formazione. Dal momento in cui il Manzoni si converte alla fede, si pone per lui la necessità di una rifondazione di tutta la sua cultura: dal 1805 al 1816 eseguirà pertanto tutta una serie di verifiche e di operazioni strettamente legate l'una all'altra che scandiscono una storia lucidamente coerente nella direzione nuova.

Innanzitutto tutto, che senso avrà il lungo esercizio poetico condotto fino a quegli anni? Un esercizio poetico di cui il Manzoni sente ora tutto il vuoto, una perfezione formale che è soltanto perfezione formale. Dopo il Carme in morte dell'Imbonati, l'Urania, incominciata nel 1806 e condotta avanti sempre più di malavoglia, fino al 1809; segno di un profondo distacco. C'è qualcosa dentro di lui che ha bisogno di essere completamente mutato. Non sono anni di poesia, questi, sarà bene avvertirlo: anni in cui le ore e le giornate del Manzoni sono visitate dalla grazia, arricchite dai sentimenti famigliari prese dalle occupazioni dell'agricoltura (in cui il Manzoni fu versatissimo), oppure dai lavori della costruzione o ricostruzione della villa di Brusuglio come della casa di via del Morone: anni di letture intense e segrete, anni di riflessione anche più segreta; poesia poca, tentativi alcuni; e sono tutti tentativi nella direzione del «nuovo». Una ricerca non esterna di quel «nuovo» che il Manzoni sentiva come l'esigenza del suo impegno di scrittore fin dal sonetto *Alla musa* nel Carme dell'Imbonati. Di questi anni sarà per esempio il tentativo dell'idillio di tipo borghese, come quello attinto a livello europeo con lo *Hermann und Dorothea* dal Goethe, oppure con la *Partenide* dal Baggesen di cui si faceva traduttore il Fauriel in Francia. Ne rimangono semplicemente degli assaggi, spunti rientrati, e più meditati che messi in carta. Ma sono ormai prossimi gli anni in cui la poesia manzoniana conosce la sua rigenerazione; non più ricalco di moduli consacrati, ma sillabazione difficile di parole dentro una roccia dura, una roccia vergine. Poesia del difficile colloquio con se stesso, della ricerca della verità. Saranno gli *Inni*

sacri. Il rapporto di Manzoni, per il momento, è più un rapporto con il di dentro che con la realtà esterna, un soliloquio più che un dialogo, sarà la storia di quegli anni tumultuosi che s'incaricherà d'introdurre nei temi della sua riflessione anche il problema della società, del rapporto con gli altri. Il rapido tramonto della cometa napoleonica, il ritorno della Lombardia (dopo le positive esperienze di governo autonomo consentite dalla politica del Bonaparte) sotto il dominio dell'Austria, la speranza durata brevemente di poter protrarre sotto i nuovi dominatori l'autonomia amministrativa che era stata esperita fino al 1814, e la soluzione cocente, immediata, di verificare l'impossibilità di questa speranza. Non è soltanto Manzoni che qui ha una svolta radicale, è tutta la cultura lombarda. Ed è significativo che il 1816 sia connotato da eventi estremamente importanti. Non staremo a citare certi testi letterari, come la «Lettera semiseria» di Berchet, la comparsa nella *Biblioteca italiana* del famoso scritto di Madame De Staehl sulle traduzioni: testi sui quali doveva accendersi tutta una polemica non solo letteraria ma civile, e delinearsi un primo schieramento delle forze in contrasto. Parleremo piuttosto di eventi minimi, come i funerali di Giuseppe Bossi, uno degli intellettuali più in vista della Milano del tempo, che offrirono il pretesto (come rilevò anni più tardi Ermes Visconti, uno dei protagonisti di questa cultura) per un riconoscersi, un primo vero incontrarsi degli intellettuali milanesi nell'idea che la cultura non è mai qualcosa di scisso dall'impegno politico-sociale, ma essa stessa impegno politico-sociale e viceversa. Ed è proprio in questo anno 1816 (in cui si pongono le premesse alla maggiore iniziativa della nuova cultura democratica, vale a dire del *Conciliatore*) che anche il Manzoni sente la necessità di uscire dall'ambito strettamente privato della lirica per provarsi in una forma d'arte più sociale, più impegnata, appunto in rapporto con gli altri: il teatro. Ma si è detto che la conversione manzoniana è anche la necessità di una rifondazione totale dell'uomo; quindi teatro non significa, per uno scrittore come il Manzoni, la possibilità *tout court* di inserirsi nella tradizione alfieriana, tanto per citare l'anello più vicino di

una tradizione illustre. Per Manzoni significa innanzi tutto verificare, come credente, la validità o meno dell'«aitolà» che era stato decretato, nei confronti del teatro, dalla grande cultura dei suoi portroyalisti, dai Bossuet, dai Niöle e anche dai Rousseau; un «aitolà» che indicava nel teatro una forma di corruzione. Nella misura infatti in cui chi sta seduto in platea o chi legge è sollecitato a identificarsi con i personaggi che agiscono sulla scena, il teatro diffonde persuasivamente i sentimenti più o meno peccaminosi, più o meno esorbitanti che danno vita alla favola scenica. È possibile allora fare teatro o non è possibile? Il Manzoni, attraverso una serie di riflessioni teoriche, attingibili negli scritti rimasti perlopiù allo stato frammentario dei «materiali estetici», e soprattutto attraverso la lezione di Shakespeare, arriverà a formulare un'ipotesi di teatro cioè in cui lo spettatore o il lettore non sia chiamato a farsi complice di ciò che avviene sulla scena, ma giudice; in quanto la scena è la rappresentazione, uso le parole stesse del Manzoni, «del mistero di sé», quindi l'occasione di una riflessione e di un giudizio che il lettore o lo spettatore è portato a formulare sulla sua stessa esistenza. E il coro, anzi il «cantuccio», per usare la parola dimessa così sua, così caratteristica di lui, il «cantuccio» che il poeta riserva a se stesso e che è rappresentato dal coro, è lo spazio in cui egli intende esprimere il proprio giudizio, svolgere la propria meditazione, ad aiuto quasi ad avvio del giudizio e della meditazione dello spettatore-lettore. C'è già qui molto, dicevo, di quello che maturerà poi nel romanzo; e il coro della tragedia è già in un certo senso un anticipo della funzione dell'«anonimo» nel romanzo. Ma anche la tragedia (il Manzoni ci riproverà dopo il *Carmagnola* con l'*Adelchi* di ritorno dal secondo soggiorno parigino, tra il '19 e il '20 e ci tornerà con convinzioni confermate dal rinnovato colloquio con il Fauriel) anche la tragedia è però una visione settoriale, la rappresentazione di una parte limitata dell'angolo-giro della realtà. Il coturno si addice solo ai principi e ai potentati; al volgo che patisce e che fatica nei secoli, senza lasciare traccia di sé, è riservata soltanto la compassione, la solidarietà umana dello scrittore espres-

sa nei versi dei cori. Donde l'esigenza sempre più forte di una forma di apertura, di comunione con gli altri (perché di questo si tratta), che consenta di assumere nella pagina il reale in tutta la sua complessità. Il romanzo avrà appunto questa funzione. Una scelta già di per sé rivoluzionaria, nella cultura classicistica italiana del primo Ottocento. Quanto rivoluzionaria lo dice con la sua ironia particolare l'introduzione del *Fermo e Lucia*: «Prego coloro i quali fossero disposti ad ammettere questo sospetto (cioè che il libro che stanno appunto per incominciare a leggere sia fondato su una storia non vera) a riflettere che essi avrebbero ad accusare l'editore niente meno di aver fatto un romanzo. Genere proscritto nella letteratura italiana moderna la quale ha la gloria di non averne o pochissimi. E benché questa non sia la sola gloria negativa di questa nostra letteratura, pure bisogna conservarla gelosamente intatta al che ben provvedono quelle migliaia di lettori e di non lettori i quali, per opporsi alle invasioni letterarie, si occupano a dare se non altro molti disgusti a coloro che tentano di introdurre qualche novità». Scrivere un romanzo equivaleva a scrivere qualcosa che apparteneva alla sottocultura, rispetto al gusto aristocratico della situazione culturale in cui s'inseriva l'operazione manzoniana. Scrivere un romanzo, che per di più, avesse protagonisti non più principi e potentati ma un tessitore e una contadina, e intorno uomini comuni, come Perpetua, Tonio, Menico ecc., personaggi di una realtà che era stata sempre esclusa dal mondo della scrittura, o era stata guardata con superiorità, senza nessuna partecipazione alla sua esistenza voleva dire scrivere un libro in cui riflettere tutta la società, dagli strati più bassi agli strati più alti, dalle voci ordinarie degli umili fino alle voci del cardinal Federico, dell'Innominato: un libro insomma con una sua vasta orchestrazione polifonica, dove ciascuna voce però avesse il suo timbro esatto, il suo accento individuante. Impresa non da poco, anche perchè un'impresa di questo genere presupponeva la soluzione, a livello narrativo, del problema della lingua, che tutto sommato il Manzoni non aveva ancora radicalmente affrontato. Non un problema teorico, una sovrastruttura:



per uno scrittore, il problema della lingua si pone nell'atto concreto di scrivere; al momento d'intingere la penna per mettere nero su bianco. Il Manzoni (se, per esempio, noi percorriamo l'epistolario fino a questi anni) si rivela prosatore fluido, con movenze eleganti, nell'uso del francese (così nella corrispondenza col Fauriel); è molto più inamidato dove usa l'italiano. Come esperienza nella prosa lo scrittore aveva alle sue spalle soltanto le *Osservazioni sulla morale cattolica*: un'opera molto importante (indipendentemente dalla ricchezza del pensiero teologico e della fede) perché delle molte verifiche manzoniane quella intesa a chiarire, a se stesso prima che agli altri, come il progresso civile non fosse in contrasto con la fede, come anzi fede e progresso civile potessero procedere di pari passo. Ma le *Osservazioni sulla morale cattolica* erano un'opera dottrinarina, notevole anche sul piano della sperimentazione prosastica, ma tutt'altra da un'opera narrativa come i *Promessi Sposi*: non sufficiente a risolvere i problemi che essa avrebbe posto al Manzoni.

Quali erano in fatto di lingua narrativa le idee del Manzoni in questo momento? Lo dice lui stesso in una lettera estremamente interessante sempre a quel Fauriel al quale gli riesce di conversare sopra le cose che più contano. È una lettera del 3 novembre 1821. Nell'aprile il Manzoni aveva incominciato la stesura del *Fermo e Lucia*; poi aveva lasciato da parte il romanzo, dopo i primi due capitoli e una prima prefazione, che è una specie di programma di lavoro, e aveva rimesso mano all'*Adelchi*, e in novembre stava ormai preparandosi a ritornare al romanzo ma, in quest'attesa, ecco che scrive al suo amico per dirgli appunto delle difficoltà che sente dinanzi a sé, difficoltà opposte dalla lingua italiana: «Pour les difficultés qu'oppose la langue italienne à traiter ces sujets, elles sont réelles et grandes, j'en conviens, mais je pense qu'elles dérivent d'un fait général qui malheureusement s'applique à toutes sortes de compositions. Ce fait est, je regarde pour m'assurer que personne n'écoute, ce triste fait est à mon avis la pauvreté de la langue italienne. Lorsque le français cherche à rendre ses idées de son mieux, voyez quelle abondance, quelle variété de mots il trouve dans cette langue qu'il a toujours parlée, dans cette langue qui se fait depuis si longtemps et tous les jours, dans tant de livres, dans tant de conversations, dans tant de débats de tous les genres. Avec cela il y a une règle pour le choix de ces expressions et cette règle il la trouve dans ses souvenirs, dans ses habitudes qui lui donnent un sentiment presque sûr de la conformité de son style, à l'esprit général de sa langue. Il n'a pas de dictionnaire à consulter pour savoir si un mot choquera ou s'il passera, il se demande si c'est français ou non, il est à peu près sûr de sa réponse. Cette richesse de tours et cette habitude à les employer lui donne encore le moyen d'en inventer à son usage avec une certaine assurance car l'analogie est un champ vaste et fertile en proportion du positif de la langue». E qui si tocca un punto, un punto estremamente importante, non soltanto perché si rileva l'assenza in Italia di una lingua comune (una lingua che non può sussistere in quanto l'Italia è un insieme di tante Italie, l'Italia divisa in frammenti di cui si parlava già nella lettera del 1806) ma per-

ché si afferma che là dove non esiste norma è diminuita la libertà stessa dello scrittore, la cui libertà è misurabile soltanto sulla norma, sullo scarto individuale da una norma che è tutt'uno con la coscienza linguistica della società dei parlanti. Questo senso di mancanza di una norma comune che vuol dire mancanza di una società rende difficile allo scrittore di tradurre il suo mondo ideale nella realtà del segno che gli si conviene. Il romanzo che vuol esprimere un senso di partecipazione, di solidarietà umana, ha bisogno di essere celato entro una lingua che non sia una lingua individuale, lingua d'invenzione, come quella cui è costretto nella sua difficile situazione di isolato lo scrittore italiano. Deve essere scritto in una lingua che sia come un veicolo oggettivo, qualcosa che sta in mezzo tra chi scrive e chi legge, tra chi parla e chi ascolta, senza diaframmi, senza equivoci: uno strumento pensato sul modello della lingua francese, nel quadro della cultura francese. Ma il Manzoni a questo momento (novembre 1821) è un erede della posizione settecentesca degli scrittori del Caffè, degli uomini che negli anni '60 avevano dichiarato l'esigenza primaria di rompere con la tradizione culturale italiana, soprattutto con gli impacci della lingua della Crusca, e che all'insegna del motto «idee e non parole» affermavano di voler dare la preminenza alle idee, che erano poi le nuove correnti di pensiero della grande Europa del momento, sulle parole che erano le vecchie parole di una tradizione letteraria italiana ormai fossilizzata. Chi non ricorda la rinuncia scherzosa dinanzi al notaio di Alessandro Verri, ma non poi troppo scherzosa, al Vocabolario della Crusca? Il Manzoni che parte da questa posizione europeista della cultura settecentesca, su cui ha profondamente meditato, è il Manzoni che nella lettera del '21 al Fauriel espone la ricetta che pensa di poter adottare per scrivere il suo romanzo. Ed è una ricetta composita: la sua lingua è un patrimonio di parole attinte dalle letture (non dimentichiamoci che l'italiano, per chi non è nato e vissuto nel centro linguistico toscano-romano, è una lingua imparata sui libri); arricchito attraverso la conoscenza del francese e del latino, o attraverso l'estensione analogica di voci e modi propri del francese e del latino; e accresciuto infine mediante la possibilità per l'artista di inventare parole nuove ecc. ecc. Ma non è chi non veda come, sommando questi addendi, il risultato è una lingua ancora una volta estremamente individuale, prodotto della sensibilità, del gusto, della cultura di chi scrive, ma non lingua oggettiva, immediatamente, inequivocabilmente accessibile a chi legge e a chi ascolta. E lo vide per primo il Manzoni stesso che, arrivato alla fine della stesura del *Fermo e Lucia* secondo la sua ricetta, si trovò a dover constatare il proprio fallimento, e ad esprimere drammaticamente il suo sconforto nella seconda prefazione al romanzo (non più scritta, questa, come programma, ma come consuntivo di lavoro): «Scrivo male e si perdoni all'autore che egli parli di sé, è un privilegio delle prefazioni, un piccolo e troppo giusto sfogo concesso alla vanità di chi ha fatto un libro. Scrivo male a mio dispetto e se conoscessi il modo di scrivere bene, non lascerei certo di parlo in opera. I doni dell'ingegno non si acquistano come lo indica il nome stesso ma tutto ciò che lo studio, che la diligenza possono

dare non istarebbe certamente per me ch'io non lo acquistassi». Ma che cosa è allora scrivere bene? La risposta di Manzoni è questa: «A bene scrivere bisogna sapere scegliere quelle parole, quelle frasi che per convenzione generale di tutti gli scrittori e di tutti i favellatori, moralmente parlando, hanno quel tale significato». Si parla di convenzione generale, cioè di un accordo, di un patto esistente tra tutti i componenti di una società; di una lingua, quindi, fatta di parole e di modi, che hanno per tutti quel tale significato. Scrivere bene per il Manzoni è usare quelle parole e quei modi che tutti usano in un certo modo inequivoco: «Parole e frasi che, o nate nel popolo o inventate dagli scrittori, o derivate da un'altra lingua, comunque sono generalmente ricevute e usate. Parole e frasi che sono passate dal discorso negli scritti senza parervi basse, dagli scritti nel discorso senza parervi affettate e sono generalmente, indifferentemente adoperate all'uno e all'altro uso». Un'immagine di lingua estremamente moderna, che corrisponde perfettamente all'idea che ne propongono i linguisti: la lingua come un sistema di vasi comunicanti, dove dal livello basso si può passare al livello alto, dal livello alto al livello basso; dalla lingua scritta alla lingua parlata, e viceversa: che è poi il concetto di una società a vasi comunicanti.

Davanti a questa nuova presa di coscienza del problema il Manzoni non nasconde il suo smarrimento, perché: dov'è questa lingua italiana? Esiste una lingua in Italia? Mediante un ripensamento generale della nostra storia e delle nostre condizioni storico-sociali l'Italia si configura ai suoi occhi come un paese diviso con più lingue particolari. Egli stesso ne conosce una, di queste lingue, magnificamente; potrebbe parlarla per ore senza proferire barbarismo, «e questa», dice, «senza vanità, è la lingua milanese». C'è poi una lingua molto più bella della lingua milanese e di tutte le altre lingue particolari, ed è la lingua toscana, che è stata, almeno fino alla fine del '500, la lingua della grande cultura italiana, anzi della cultura europea, della cultura umanistico-rinascimentale. Ma il problema è di sapere se questa lingua, anche in séguito, è rimasta all'altezza delle idee d'Europa, l'espressione di una realtà italiana inserita nel concerto europeo. Il Manzoni pone il problema, non dà risposte; ma capiamo benissimo che proprio nel porre la domanda egli intende affermare questo: che la lingua toscana dopo il '500 non è stata in grado di svolgere quel ruolo di lingua e di cultura in senso lato che era stato suo fino alla fine del '500; è diventata una lingua regionale, chiusa in un orizzonte di provincia. Ma se non esiste una lingua italiana, esiste forse una società italiana? Non è questa, forse, la diversa faccia dello stesso problema? E se non esiste, si tratta di fare tutto quello che è necessario per metterla in stato di esistere. E il Manzoni che chiude queste pagine della seconda prefazione del *Fermo e Lucia* su toni così drammatici circa il fallimento del proprio abbozzo ha già dinanzi agli occhi la strada da battere; è convinto della necessità assoluta di percorrerla fino in fondo. Si tratta di restituire la lingua toscana al rango di lingua della nuova cultura italiana e della contemporanea società italiana, di essere una nazione libera e unita. Prima di riscrivere il *Fermo e Lucia* il Manzoni intraprende a meditare sul problema

della lingua anche in un'opera teorica che è andata perduta: bruciata si dice dai famigliari. Ma è necessario riflettere a fondo su questo nucleo essenziale di problemi: sicché, mentre ancora non lavora al romanzo, si sprofonda nello studio del Vocabolario della Crusca, che si legge per esteso annotandolo, si può dire, voce per voce; e legge, o rilegge, centinaia di autori, toscani per lo più ma non solo toscani. Non va in traccia di espressioni colorite, voci strane, inusitate che potrebbero piacere a un letterato di professione, va in traccia della parola che sia spendibile nel commercio quotidiano con gli altri; la parola, insomma, che tutti potrebbero usare. È la ricerca difficile di una norma, la ricerca di una lingua finalmente oggettiva, non lasciata alla casualità o all'arbitrio di singoli. E quando inizia a riscrivere il romanzo, lo riscrive ormai in questa idea di toscanità, perseguita come «ubi consistam», terreno solido, su cui fondare, finalmente, partendo da zero, una società linguistica che è anche una società civile. Naturalmente la soluzione del problema della lingua dei *Promessi Sposi* non è che la ipostasi, della soluzione di un altro problema: quello dell'uomo Manzoni, della sua ansia di assoluto, della sua difficile certezza nella fede. Il Manzoni non è uomo che possa insegnarci la pace dei sentimenti; è l'uomo dell'inquietudine. L'esigenza di un punto fermo nella questione della lingua, è tutt'uno con la sua ricerca di un assoluto nel colloquio col «mistero di sé». Dopo la riscrittura dei *Promessi Sposi* del '27, il viaggio in Toscana risponde al bisogno di verificare in luogo i risultati dell'operazione compiuta a tavolino, tra Milano e Brusuglio. Ma quale doveva essere la sua sorpre-

sa, nel rendersi conto della vitalità di quella lingua conosciuta prima solo sui libri; quale la sorpresa di trovarla assai più varia, da città a città, di quanto non ammettesse quell'ideale di lingua unitaria che perseguiva. Ciò che si dice in un modo a Pistoia, trovava dirsi in un modo diverso a Pisa; quello che si dice così a Lucca, si dice altrimenti a Firenze; e all'interno della stessa Firenze dall'uno all'altro quartiere, e da uno strato sociale all'altro. La certezza che credeva di aver raggiunto gli diventava di nuovo incertezza e più imperioso gli si faceva il proposito di riscrivere il romanzo: non per gusto puristico, naturalmente, come potrebbe suggerire a qualcuno quel suo «risciacquare i panni in Arno», ma per coerenza con quell'idea di assoluto che è alla base di tutta la ricerca linguistica manzoniana, e che ora bisognava inseguire ancora più in avanti. Non più il toscano, dunque, categoria relativa, ma il fiorentino, e il fiorentino delle classiche: un punto geografico-linguistico che è anche l'ultimo approdo, il traguardo di una tenace ricerca morale. Nello scrivere ora per la terza volta il suo romanzo il Manzoni opera secondo questo modello. Attraverso il tracciato linguistico è riconoscibile un altro tracciato: il Manzoni che nel *Fermo e Lucia* propone se stesso come personaggio tra gli altri personaggi della vicenda romanzesca, confessando in prima persona le sue predilezioni per il paesaggio di Lecco, per il lago e le montagne che lo circondano, per i luoghi insomma della propria infanzia, questo Manzoni è uno scrittore che nelle redazioni successive andrà man mano riassorbendo l'aspetto autobiografico, tipico del Romanticismo degli anni del «Conciliatore» entro una scrittura più

impassabilmente composta, come di chi guardi la realtà non dal di dentro, implicato nella vicenda di tutti, ma tenendosi al di fuori dalla storia, in una prospettiva allontanata: gli spigoli, le asperità delle cose sembrano, da questo osservatorio, comporsi in una più levigata uniformità. Non è però una prospettiva metafisica che annulli la realtà storica, così come la norma linguistica manzoniana non livella i diversi piani espressivi della pagina manzoniana. Il distacco non è indifferenza, la norma non è rinuncia all'espressività: dal *pastiche* dell'Introduzione 'secentesca' al contrappunto di italiano e latino nel dialogo di Renzo con Don Abbondio, e di italiano e spagnolo nell'episodio dell'assalto alla casa del Vicario, e, all'interno dell'italiano stesso, tra il livello popolare dei personaggi «bassi» e il livello colto dei personaggi «alti». Sicché si può dire che entro quella prospettiva allontanata è possibile ricomporre nuovamente la stereoscopia di una complessa realtà umana e storica e sociale, e l'attenzione non è meno volta al giro d'orizzonte che al particolare, a intuire le impercettibili leggi della provvidenza divina che a rappresentare i comportamenti e i modelli operativi degli uomini, in un ambiente storico-geografico che è non importa quale regione del mondo ma che è anche la Lombardia con le sue radici e i suoi umori particolari, i suoi usi e le sue genti. Ed è per questo che noi oggi celebriamo uno scrittore che non è appannaggio dei soli addetti ai lavori, ma che, come ha detto l'on. Sadis, è parte integrante della nostra educazione sentimentale, è una voce del nostro sangue comune.

