

Il presente lavoro vuole proporsi due obiettivi precisi: contribuire alla redazione della carta della fortuna del Manzoni nella cultura tardo-ottocentesca, fatto segno di "inestinguibil odio e d'indomato amor" da parte di poeti, letterati e critici; e riportare alla luce, per una più equa sistemazione in sede di storia della critica e della cultura, ma, soprattutto, in sede di storia della poesia, l'opera e la figura di Arturo Graf.

E' noto il breve ritratto schizzato da Momigliano in L'Opinione del 2 aprile 1946 (1) in occasione della ripubblicazione, per i tipi di Chiantore, del volume intitolato Foscolo, Manzoni, Leopardi, ritratto in cui il discepolo, dopo una sommaria sintesi dell'attività del Graf, sottolinea il rigore logico delle ricerche, l'equilibrio morale che furono "il carattere distintivo della sua severa opera di critico e di maestro".

E in effetti sarà importante tener presente la sua multiforme attività di docente universitario - prima a Napoli, poi, dal 1882, a Torino -; di studioso di filologia neo-latina e germanica che ha indirizzato i suoi interessi verso la ricostruzione e l'analisi di miti, leggende e superstizioni del Medio Evo; in seguito, di critico più specificamente attento all'interpretazione della cultura del Rinascimento, del '600, del '700, e dell'800, nella prospettiva di illuminare il costituirsi di una coscienza letteraria che si facesse dialettica fra la vocazione europea e la tradizione nazionale (2); ancora, di commutatore di tutte le correnti del pensiero che percorrono la seconda metà dell'800 quali il positivismo - l'evoluzionismo - il socialismo - lo psicologismo - lo psicopatologismo lombrosiano - il misticismo - il neoidealismo - il neocattolicesimo (modernismo) - e, infine, di poeta problematico e sfuggente a qualsiasi possibilità di collocazione arbitraria entro l'uno o l'altro movimento estetico, a meno che non si voglia correre il rischio di forti riduzioni ed approssimazioni. Ognuno di questi interessi viene coltivato simultaneamente, in un continuo rapporto dialettico dove si vengono ad equilibrare le vaste indagini diacroniche dei fenomeni storico-culturali e le minute e lucide individuazioni sincroniche di aspetti, temi, motivi. che di quelli rappresentano la tessitura profonda; a tal segno che difficile diventa il discernere e il giudicare separatamente il risultato delle analisi meticolose e circostanziate dei dati dalle acute intuizioni interpretative che dai dati partono e ai dati ritornano per integrarli, per dinamicizzarli, per pro-gettarli in ulteriori modi e forme prospettiche che attingono, progressivamente e quanto più possibile, alla verità. Ma, sia il momento dell'analisi scientifico-filosofico-storica, sia la fase della ri-creazione critico-poetica vedono, pur nella loro interazione, il funzionamento autonomo delle loro fondazioni statutarie e istituzionali, concettualmente sempre separate e distinte, ma operativamente concomitanti alla restituzione della sostanziale organicità del problema, dell'opera, dello autore, del fenomeno culturale-letterario.

Il terreno su cui maggiormente si registra questa sottile alchimia di metodi e di invenzioni-intuizioni é, ovviamente, la storia letteraria, vista nella sua complessità di articolazioni e di implicazioni, proprio come la cultura tardo-ottocentesca sempre richiede ed impone, (non é un caso che proprio nel 1883 a Graf e a Renier si debba la fondazione del Giornale Storico della Letteratura Italiana che tanta importanza rivestirà nell'avvicendamento culturale del '900 fino ai nostri giorni), intesa come storia degli spiriti e delle forme dell'umanità nel tempo, spiriti e forme in cui l'umanità si riconosce, si vivifica e si inverte, realizzando la sua porzione di verità e morale e ideale e religiosa. Non sarà troppo arduo, a questo punto, seguire i punti di incontro e, anzi, le "affinità logiche" (Momigliano) e non solo logiche, aggiungeremmo, ma anche morali e, in parte, poetologiche del "manzoniano" Graf col Manzoni.

Lo scrittore lombardo, dopo un primo periodo di incomprendimento di rifiuto (atteggiamento tipico della moda culturale del secondo ottocento) viene ad acquistare, nella riflessione critica grafiana, una posizione di grande rilievo; alla confluenza della grande culture classica latina, italiana e francese del '600-'700, alla convergenza di tutte le linee più significative e gravide di sviluppi della cultura letteraria-estetica dell'800, Manzoni segna un punto di partenza, e non tanto d'arrivo, della nuova letteratura europea insorgente - quella decadente e simbolista, per intenderci - che, pur fra molte incertezze e dinieghi, deve fare i conti col passato (3) e può farsi rivoluzionaria solo a condizione che assuma e attraversi e comprenda la tradizione.

Pietra angolare e segno di contraddizione il Manzoni, dunque -anche più di Leopardi, il poeta-filosofo che, inizialmente e pregiudizialmente, Graf avrebbe "sentito" più intimamente vicino al suo

modo di essere uomo e scrittore e pensatore - proprio perché Manzoni è più attento e deciso ad organizzare unitariamente l'interesse per l'uomo, per la vita, per l'arte (4): in altri termini, Manzoni risulta agli occhi di Graf più 'positivo'. E infatti tali suonano i rilievi sulla metodicità logica e sulla serietà metodologica e critica:

"la ragione del Manzoni è perspicace ("vanto prudente, agile, quanto salda; metodica ma non sistematica, vaga del rigor logico, ma schiva ogni logica rigidità. Manzoni sa che il vero sapere si acquista procedendo dal noto all'ignoto; che il metodo è uno per ogni cosa; che gli errori di metodo sono sempre gravi; che la curiosità sincera dev'essere accompagnata dal dubbio ponderatore e dar agio all'esame accurato, perché l'osservar poco è il mezzo più sicuro per concluder molto; che non bisogna lasciarsi affascinare dalla ipotesi, ma procedere sempre con utile e ragionata diffidenza". (5)

Da queste premesse metodologiche, a cui Graf si atterrà con scrupoloso rigore, si diparte, poi, e anzi dilagala visione grafiana della storia a venire, apocalittica e dissolvente, sulla quale, invece, come già sulla storia passata, Manzoni sospende ogni giudizio; una visione inquietante e fascinosa in cui la consistenza del dato presente o passato si svapora, come in un sogno, in un fantasma e in cui, al contrario, la storia possibile, immaginata e paventata, prende forme e spessore di realtà vera e incontrovertibile. Si *legga* la pagina tratta dal romanzo "autobiografico" "Il Riscatto", dove la storia, nella sua fenomenologia, viene assumendo i tratti del mistero:

"e ripensavo l'India iperbolica e trasognante; l'Egitto geometrico e rigido; la Babilonia e la Persia, la scive e pompose; la Giudea teocratica e profetante; la Grecia libera e luminosa; Roma onnipotente ed invitta; poi il Medio Evo, fantastico e turbolento; la Rinascenza alacre e speranzosa; l'età moderna piena di travaglio e di fermento, incamminata a ignoti destini. E pensavo allo sterminato numero dei morti, degli uomini morti, di tutte le cose morte. E pensavo alla storia che non fu mai scritta, né sarà mai; alla storia degli innumerevoli che nacquerò, visserò, sparverò, senza lasciar traccia di sé che..." fumo in aer od in acqua la schiuma". 1 pensavo che ha pur. da venire un giorno in cui anche questa poca e debole voce della storia nota e rammentata dileguerà per sempre nell'infinito e nell'eterno; e questa calamitosa ed acre umanità sarà come se non fosse mai stata". (6)

A meno che non si affidi all'arte, e alla poesia in particolare, il potere-valore di superare la storia, sospingendola verso il suo telos che è la reificazione del passato nella coscienza dell'umanità nel presente; perché "l'arte si muove liberamente nel tempo e nello spazio, e una delle virtù sue più mirabili consiste nel poter rifar vivo ciò che è morto, presente ciò che è remoto, e deve sdegnare ripugnanze che, comunque nate e cresciute, offendono lei e offendono l'umanità tutta quanta. Invano romanticismo e realismo ci contendono l'antico. Noi ripenseremo e ravviveremo nell'arte anche l'antico, e la stessa mitologia, facendo scaturire una vena di alta e insaziabile poesia dallo scontro di un passato che l'anima sente passato con un presente che l'anima sente presente" (7). A tanto certamente non arriverà il Manzoni maturo che, portata ormai a compimento la sua produzione in versi e in prosa, proverà "indifferenza ed avversione - la stessa di Bossuet e Pascal - per la poesia, di cui vede i difetti, gli svantaggi, lo irreparabile e non lacrimabile decadimento", come testimoniano le lettere al Longhi e al Coen o le considerazioni riportate nei Promessi Sposi, dopo la citazione del verso dell'Achillini:

"è un destino che i pareri dei poeti non siano ascoltati: e se nella storia trovate de' fatti conformi a qualche loro suggerimento, dite, pur francamente ch'eran cose risolte prima" (8).

Eppure, molto meno radicale, anzi, più fortemente inclinato a riconoscere la superiorità della poesia, proprio per la sua maggiore capacità di dire il vero meglio della prosa - tacciata di essere semplicemente "giustificatrice" e, in un certo senso, troppo referenziale, limitata alla circostanziale esteriorità, dell'oggetto particolare e, dunque, troppo generica e convenzionale - è una breve riflessione che Graf riporta dai Pensieri vari del Manzoni giovane: "La poesia sembra allontanarsi dalla vita reale più della prosa, e all'opposto, rigettando le formule generali, contenute in quella, essa sovente si muove, e si indirizza insieme alle più intime, primitive sensazioni, ai particolari in cui quelle si risolvono, che quelle non rappresentano". (9)

Questo appunto sembra poter essere accolto come luogo dell'incontro-scontro di Manzoni e Graf; questa la questione nodale da risolvere: il problema dell'autonomia dell'arte e il problema della compromissione ultima della stessa con la realtà della storia, della vita, dell'uomo, fino alla morte dell'arte strictu sensu. Qui infatti si elaborano e si sviluppano, si precisano e si

quantificano, si comprendono e si escludono le matrici ideologiche e poetologiche del romanticismo, comuni e ugualmente appropriate in sede critica dai due, che sembrano procedere lungo la stessa direzione ma, rispettivamente, in senso contrario.precisamente:

Manzoni, assumendo su di sé e rinnovando profondamente la letteratura e la cultura italiana attraverso la scrittura di poeta, prima, di romanziera, poi, giunge a sacrificare al valore della verità (secondo la nota asserzione "il y a dans la vérité un intérêt...") sia storica sia morale sia religiosa, qualsiasi altra forma di linguaggio non adeguata all'oggetto, specie se poetica o, che è lo stesso, fittizia e, dunque falsa; e l'arte sembra inequivocabilmente destinata a diventare semplice ornatus - e perciò inessenziale - delle cose, che si impongono e si parlano, per così dire, da sé, in un codice veracemente decifrabile solo quando presupponga l'esistenza necessaria dell'oggetto stesso (tanto più, quanto più, l'oggetto è assoluto, metafisico).

Graf, al contrario, partendo da questo dato incontentabile, relativo alla necessità della positività del vero, assunto come fondamento dell'arte, ricerca nuovi sbocchi all'arte stessa, in uno sforzo continuo di difesa della sua possibilità e, anzi, della sua necessità (starei per dire, ancora una volta, morale) perché abbia a concretare, con il supporto, della tradizione e delle certezze fornite dalle conquiste della scienza e del pensiero, la sua appartenenza alla vita, la sua "sapienza" della vita, la sua obbedienza alla vita: in altri termini perché abbia a realizzarsi come "arte per l'uomo" (10). E non bastano di certo le affermazioni teoriche e programmatiche a salvare l'arte e la sua autonomia: queste, per lo più richiudono il cerchio dei deboli assunti dei manifesti romantici segnano la via al realismo (11) e al naturalismo (12) tanto aborrito da Graf; ma, ancora una volta, quasi proditoriamente e, dunque, prodigiosamente, l'arte salva se stessa. La creazione poetica in atto, messa a punto da Graf nelle sue raccolte di versi, da Medusa alle Rime della selva si estranea, per così dire, e supera e in-sta al grave momento della riflessione metodica e meticolosa del critico e del tecnico e si libra purificata e libera e nuova nell'universo dei grandi poeti a cavallo del secolo: Prati, Zanella, Rapisardi, Pascoli, D'Annunzio (13). Ed è destino ineluttabile di tutta la cultura sette-ottocentesca l'istituirsi sul paradosso di fare arte nello atto stesso in cui, terroristicamente si determinano le volontà e si mettono in movimento tutti gli apparati di pensiero e azione, tali che si ergano a difesa della verità, fattuale e no, del mondo.

E Manzoni e Graf non sfuggono - né d'altra parte, sarebbe loro consentito - a questa loro tipologia culturale-letteraria: il confronto e il dibattito dell'artista-storico (Manzoni) e dello storico-artista (Graf) su temi e motivi particolari, ma istitutivi della cultura romantica e, in generale, della problematica ingenerata dalla coppia realtà/poesia, confermeranno quanto andiamo affermando, proprio attraverso il riproporsi di analoghe aporie, preconcetti, dinieghi, rifiuti, accoglimenti. A proposito del problema romanticismo" Graf precisa, con dei chiari "distinguo" - ricorrendo sempre comparatisticamente alla formula "più e men che romantico, o realista, o classico" - la singolare e atipica adesione critica, da parte del Manzoni, al nuovo spirito e verbo transalpino, che polemicamente indusse il gruppo dei letterati milanesi ad innovare desiderando con protervia il nuovo, ad avversare il principio d'aurità e le regole, a propugnare la confusione dei generi: atteggiamenti, questi, che, agli occhi di Graf, appaiono "un'agglomerazione di parti malamente coordinate, e talvolta anche repugnanti tra loro; larve di idee che, speciose in vista, non si possono ridurre a forma definitiva e pensabile" (14): All'interno della quale la stessa quèrelle classico-romantica significa "contraddizione e incertezza dovute alla natura stessa delle cose" che vide "il nuovo indirizzo essere l'effetto, non di moti cooperanti e concordi, ma di moti discordi e contrastanti come la risultante di più forze divergenti" (15). E Graf non manca certo di registrare l' "straneità" del Manzoni a tali evoluzioni del romanticismo nostrano, denunciato proprio nella lettera al D'Azeglio del '23, là dove dice:

"non so qual guazzabuglio di streghe, di spettri, un disordine sistematico, una ricerca dello stravagante, una abiura nei termini del senso comune; un romanticismo insomma che si è avuta molta ragione di rifiutare o di dimenticare, se è stato proposto da alcuno: il che io non so".

Tanto più che ad arginare le intemperanze e le incompletezze teorico-critiche dei conciliatoristi sopravvengono, nel Manzoni, "il ritorno (e forse avrebbe detto meglio la "fedeltà") alla ragione (16), alla sincerità, all'onestà; il restaurato senso della realtà, della convenienza, della misura: l'arte rimessa in armonia coi grandi interessi umani; la semplicità, la naturalezza, sostituite alla preziosità e stravaganza; un linguaggio pieno, terso, dritto, efficace, sostituito agli avviluppamenti, agli imbellettamenti, agli sdilinquiamenti della locuzione e dello stile" (17).

Questi, pertanto, che costituiscono per Graf i valori essenziali eterni (e noi diremmo "propri") dell'arte del Manzoni, non sono altro se non gli elementi che segnano la linea discriminante fra i romantici e il Manzoni, nella cui arte, appunto, la novità non può essere concepita se non entro la solida continuità della tradizione classica. Così che potremmo esplicitare il concetto-giudizio di Graf su Manzoni, testé formulato, con una riflessione del 1919-20 di Valéry, a proposito della chiarificazione delle categorie di classico-romantico:

Entre classique et romantique la différence est bien simple: c'est celle que met un métier entre celui qui l'ignore et celui qui l'a appris. Un romantique qui a appris son art devient un classique" (18).

Dunque è questa la distanza e la superiorità che il "modesto"(nella vita Privata) e il "moderato" (nella sfera pubblica e culturale) Manzoni segna nei confronti dei suoi contemporanei: il suo classicismo e la sua classicità. Neavrebbe potuto essere altrimenti. Lo studioso filologo Graf, frequentatore assiduo dei testi della letteratura antica e sincero estimatore del lucreziano Rapisardi e del Carducci (specie delle Primavere Elleniche) e del Pascoli, archeologo e non antiquario del linguaggio poetico, dei quali intuisce la forza innovativa e ben decisa (e non oscura e ambigua, e dunque insociale, quale invece gli appare l'arte dilettantesca e presuntuosa di certi preraffaelliti, simbolisti ed esteti), non può, scandagliando la produzione poetica manzoniana, non rilevare la persistenza e la tenuta, nei versi del virgilianesimo e dell'orazianesimo, che percorrono indistruttibili la letteratura classica italiana e francese, come istitutivi di quel contrassegno della poesia occidentale che è il pindarismo (accanto, naturalmente, all'anacreontismo). Abbastanza recentemente, infatti, in occasione del centenario della morte, E. Paratore, nel suo articolo Manzoni e il mondo classico (19), conduce uno studio circostanziato e meticoloso sulle fonti e sulle ascendenze classiche manzoniane, sviluppando, ovviamente, asserzioni o indicazioni o sottintesi prodotti proprio da quella scuola storico-filologica, inaugurata da Graf e che, forse, spesso si liquida con eccessiva leggerezza e sommarietà. E già il Graf aveva sottolineato l'importanza della memoria dei "prischi sommi" nella lirica e poi nella prosa manzoniana; ma, soprattutto, aveva insistito sulla necessità di risalire a ritroso nel tempo, attraverso le teorizzazioni delle Artes poeticae, da Boileau a Orazio, per scoprire le scaturigini di quella dignità e serietà dell'arte che sola si fonda sulla "morale, in quanto forma dell'autocoscienza universale". Di qui l'inevitabile convergenza di Graf e Manzoni sui principi estetici della sagesse e del vrai (che Graf riscontra ugualmente in Orazio - Boileau - Manzoni - Carducci) o, comunque si vogliano determinare, dell'utile, dell'interessante, del vero storico e del vero morale: quest'ultimo, in particolare, darà luogo, in Graf alla rifondazione del concetto eudemonistico dell'arte, ripreso da Ferder, il quale diceva "esser belle e solo quelle cose che esprimono in qualche modo l'idea della felicità" (20). E, di qui, una volta che ambedue abbiano considerato "sempre l'arte come dipendente da qualche cosa di superiore all'arte" (21), Manzoni rinuncerà alla psicagogia fascinosa e deviante del mezzo, l'arte appunto, per celebrare la bellezza e l'interesse dell'oggetto di quella (dunque: la verità morale e religioso-evangelica); Graf, classicamente, dopo aver espresso il suo rammarico per l'arte che non costituisce ancora il "supremo degli interessi umani", -condizione necessaria e sufficiente "per sostenere l'assoluta autonomia e inviolabilità dell'arte"-, riconosce in questo statuto l'entelechia propria del fare artistico. Infatti continua: "L'arte potrebbe diventarlo, se fossero appagati tutti i molti altri bisogni". Per ora si riconferma la funzione consolatoria ed educatrice:

" lunge da me il pensiero di menomare la dignità dell'arte la quale, per ciò solo che abitua gli uomini a distrarre di tanto in tanto lo sguardo dalle cose immediatamente vicine e a guardare più in alto, a interrompere l'esercizio e la preoccupazione del procacciare; e lasciar come deporre la parte dello spirito più torbida e vile; ha virtù educativa e nessun'altra seconda" (22).

Per l'uno e per l'altro, l'arte, avendo un saldo fondamento e un fine ben individuato, "deve esser l'arte di parlare per dire qualche cosa" (23); perfettamente in linea con tutta la tradizione da Boileau a Hugo (modelli del classicismo e del romanticismo rispettivamente), come è confermato da un appunto di Valéry del 1917:

"Il y a cette ressemblance entre Hugo et Boileau: que l'un et l'autre se sont servis du vers pour produire leurs "opinions", donner des leçons, frapper sur leurs betes noires; parler et non seulement chanter ou déclamer" (24):

che è, propriamente, essere "classici". Del resto, è ancora Valéry che parla:

"L'art "classique" -organisation d'un terrain conquis. [...] Le classique est un art qui ne se définit

pas par soi tant sue par l'art precedent et suivant. Les régles résultat d'une longue section - impératives, empiriques -comme dans les jeux (échecs - où une fixation s'est faite à la longue). Avantage, d'épuiser les combinaisons sur un terrain défini. Comme on ne peut comparer la découverte et la conquête à l'organisation - on ne peut comparer classique et non classique" (25).

Per ciò, muovendo da questo "terreno conquistato" in varie tappe, dalla cultura letteraria, storica, filosofica e morale, Manzoni appare effettivamente come il grande campione dell'arte unica, ideale e reale (e non realistico-naturalistica), quale si manifesta nelle opere maggiormente degne di nota: gli Inni, le tragedie, il romanzo dove l' "organizzazione" è conquistata in quanto tratto distintivo della arte, di ogni arte, e come facoltà-funzione capace di integrare la datità del reale. questa organizzazione, la facoltà fantastica o immaginativa, creatrice e combinatoria, fittizia, che, ben lungi da]/poter essere identificata col senso del meraviglioso "dei miti antichi, delle epopee primitive, delle leggende medievali" che "nasce essenzialmente da errore" e da "inerzia dello spirito" è "la facoltà inventrice e divinatrice per eccellenza; la facoltà che colma le lacune del reale, o quelle che a noi paion tali; la facoltà che aiuta a conoscere e interpretare il reale e opera l'esaltazione del reale nell'ideale" (26).

Anzi:

"Le novelle delle Mille e una notte passano per miracoli di fantasia, e pure la fantasia che vi lavora dentro è ben poca cosa in paragone di quella che opera nei romanzi di SCOTT, MANZONI, DUMAS padre, SAND, dove si vede un popolo di personaggi immaginati, ciascuno col suo carattere e col suo officio, compiere una quantità di azioni similmente immaginate, e il tutto muoversi con certo ordine, con certa conseguenza, e piegare a certi fini contemplati ancor essi in immaginazione, e comporsi talvolta, per via di relazioni immaginarie, con personaggi, con fatti, con azioni reali, e tutto ciò senza che il romanziere ricorra, per sciogliere il nodo dell'azione, all'aiuto del meraviglioso e del soprannaturale. La forza di fantasia, reminiscitiva e costruttiva, è portentosa" (27).

In tal modo, Graf sconfessa lo "storico" Manzoni proprio nel suo essere artista in flagrante, lui-malgré, obbediente e quasi agito dal- l'arte che impone le sue leggi, le sue "regole", i suoi sacrifici. (28)

Ma la penetrazione grafiana non si ferma qui. In coerenza con la sua concezione dell'arte, in cui solo virtualmente vede operare il principio dell'evoluzionismo (29), che va inteso, ancora più nitidamente, come principio di pro-gettualità libera del dato verso il suo ideale modo di essere, Graf indaga e restituisce nella loro essenziale artisticità i personaggi del romanzo. Questi infatti, analizzati con tutti gli strumenti che la nuova scienza gli mette a disposizione, risultano essere costruiti "complicatamente" "quali sogliono essere in natura, composti di elementi discordi, combattuti da contrarie tendenze", tali da esser dei perfetti "caratteri" (30): e, dunque, più realistici: ma, suggerirei, più realisticamente morali. Infatti, nel saggio dedicato alla conversione dell'Innominato, Graf fa sua l'indicazione del RIBOT che, affrontando il problema psicologico delle conversioni, cioè dei 'cambiamenti completi', li ascrive alla tradizione degli scrittori moralisti, più: che degli psicologi, perchè, "tout cela, pour le moraliste, est un changement complet, il y a deux hommes (un nuovo lui era sorto a giudicare l'antico); pour le psychologue c'est un changement d'orientation, il n'y a qu'un homme. Il est facile de voir que sans les deux contraires, existe un fond commun, une unité latente; c'est la même quantité ou la même qualité d'énergie employée à deux fins contraires,, mais sans effort, on peut retrouver la chrysalide dans le papillon" (31).

Così il Manzoni viene elevato al rango, che del resto gli spetta, -eccezionale ed unico nella cultura italiana, visto che lo stesso Foscolo dell'Ortis non perviene a tali risultati di profondità e di completezza - di scrittore moralista, che solo la grande tradizione francese contempla: da La Rochefoucault a La Bruyère, a Montaigne, a Proust e, altrove, a Dostoevskij. Illuminanti conferme di questa intuizione di Graf circa i personaggi della tradizione narrativa classica come caratteri si trovano nelle considerazioni sulla psicologia dei personaggi classici e sulla loro specificità in. Valery:

"La psychologie des personnages classique a une suite, una simplicité, *une fonction analytique - *, une loi qui en fait des etres faux scientifiquement, non possibles, et vrais esthetiquement. On peut résumer leur atre, définir leur caractère et leur role et on ne s'en est pas fait faute. Et c'est là une possibilité qui

les rend abstraits et non réels - mais combinables au sens théâtral, dessinables, artistiquement possibles. (Leur fausseté est d'avoir une loi; leur vérité, aussi.)" (32).

E nel saggio Dostoevskij, Gide richiama l'attenzione sull'importanza ed il ruolo svolti dagli psicologi francesi su tutta la letteratura romanzesca dell'800-'900 europeo, ricordando che "Nietzsche, avec une perspicacité singulière, reconnaissait et proclamait au contraire l'extraordinaire supériorité des psychologues français, au point de les considerer, et plus encor les moralistes que les romanciers, comme les grands maîtres de toute l'Europe" (33).

Da ultimo, per stringere ancor pili da vicino le fila profonde che legano Manzoni al suo critico, qualche considerazione sul valore delle scelte linguistiche e stilistiche manzoniane e sui limiti individuati da Graf, limiti che sarebbero stati superati da Manzoni se avesse portato a compimento il suo lavoro di depositario e di innovatore della tradizione; limiti che, invece, Manzoni preferisce lasciare in eredità alla generazioni dei poeti a venirte, fra i quali appunto il Graf.

Perché l'arte sia "vera <,> deve essere sincera e deve essere semplice, perchè come disse Seneca veritatis simplex est oratio e, quod ultra est, a malo e, continua Graf, "Manzoni non abusa del pittoresco; gusta poco la prosa poetica; gusta poco la lingua poetica, che non è da confondere con il linguaggio poetico" (34); "accettiamo di buon grado la lingua piana, schietta, comunemente intesa, che il Manzoni adopera e raccomanda; ma non assoggettiamo troppo duramente l'artista letterario al giogo pesante dell'uso; [...] ma lasciamo che lo scrittore possa talvolta forzar l'uso della lingua, come il pensatore forza l'uso del pensiero; e lasciamo ch'egli cerchi, dissotterri ed inventi per produr nuove impressioni, per ispianar la via a nuove idee" (35).

E' un rimprovero occulto al Manzoni di non aver fatto "il proprio dovere" di poeta come sembrava essersi proposto all'inizio delle sua carriera; ed è un programma e un auto da fé per se stesso e per la sua attività futura. Quello che Manzoni aveva postulato per l'arte letteraria: essere "una maniera di parlare, nobile, distinta, netta, voluta dalle convenzioni; una linea retta, una misura geometrica, un metro euclideo" (36), non è più accettabile per Graf che difende i diritti della poesia ad essere linguaggio-altro, di scarto, forzato rispetto all'uso, dissotterrato e variato rispetto alla pluridiscorsività ideologico-sociale (37) della prosa comunicativa. Tutto ciò dovrebbe essere garantito dalla rifondazione del linguaggio poetico già a partire dal suo elemento costitutivo ed ineliminabile: la metrica, la musicalità, e in ispecie, la rima che "ben lontana dall'imporsi come residuo angusto e irrisolto della tradizione borghese che vi vorrebbe vedere una gabbia per le immagini e i suoni e i sensi (38). Essa ,

"nata spontanea e non mica per artificio, [...] adoperata con delicatezza ed accorgimento, può dare ai concetti e alle immagini un vigore e una perspicuità, un rilievo, che nessun altro mezzo potrebbe dare loro in egual misura. La parola che cade in rima raddoppia la propria virtù impressivi; concatena in più sensibile modo le proposizioni e i concetti e forma della strofe un tutto invisibile, le cui parti si richiamano a vicenda e armonicamente si compiono"; senza dire che essa, "ponendo l'ostacolo alla libera formulazione ed espressione del pensiero, e stimolando la memoria, l'intelletto e la fantasia a vincer l'ostacolo, la rima forza il poeta a soprassedere, a porre un freno alla troppo facile vena e lo forza ad approfondire il soggetto a voltare e rivoltare il proprio pensiero, guardandone ad una ad una tutte le facce" (39).

E allora sarebbe il caso di concludere, dopo aver visto il significato e l'interconnessione fra la produzione poetico-critica dei due personaggi, Manzoni e Graf, con questo assunto di Valéry: "Il faut qu'il y ait des classiques, ne fut-ce que pour bien indiquer les territoires encore libres" (40).

NOTE

- (1) Ora in A.MOMIGLIANO, *Ultimi studi*, Firenze, La Nuova Italia, 1954, pp. 123-127.
- (2) Per Graf, infatti, la letteratura italiana manifesta, nel prolungare l'ammirazione e l'amore per la cultura rinascimentale, una linea costante di fedeltà al passato e di rinnovamento a cui ogni aspetto e moto, ideale e stilistico, deve essere ricondotto come a sua matrice vera. Per questo nessuna proposta straniera può presumere di insediarsi adialetticamente, se non come "mania" dell' "inforestierimento" di cui soffre la cultura italiana degli ultimi secoli, nell'alveo della tradizione, perché "in Italia, se alcuna tendenza è che più direttamente derivi dall'indole della nazione, e si confaccia al costume, e li significhi entrambi, quella è dessa per certo che, contrastando allo spirito dei tempi di mezzo, sorti nel Rinascimento il proprio fine e il proprio trionfo". A.GRAF, *Preraffaelliti, simbolisti ed esteti*, in "Nuova Antologia", serie IV, vol. LXVII (1897), ora, come appendice al volume Foscolo, Manzoni Leopardi, Torino, Chiantore, 1924, pp. 313-14.
- (3) Copiosissima è la letteratura critica recente che registra, allo interno della poesia italiana novecentesca, l'influenza diretta e indiretta del Manzoni nel processo di rinnovamento del linguaggio poetico e della tecnica poetica. Per indicazioni più precise rinviamo ai repertori bibliografici pubblicati dalle principali riviste specializzate, sia in occasione del centenario sia nella normale attività; in particolare, mi sembra da segnalare il breve studio di A.FRATTINI, *Manzoni e i poeti italiani del Novecento*, in "Cultura e Scuola", gen.-mar. 1975, n.53, pp.5-14.
- (4) Può risultare interessante cogliere qui di passaggio lo straordinario riscontro di affinità tra Manzoni e Graf per quanto concerne certi caratteri della loro attività di artisti e di storici. Il protagonista de *Il riscatto* così definisce la conoscenza: "ossessione tormentosa di certezza e perfezione. Quello d'andare al fondo delle cose, e di guardare in viso la verità, qual che essa sia, è un mio bisogno invincibile, connaturato al mio spirito". Allo stesso modo si accostano agli studi e alla lettura in genere; "cercai sempre nei libri i documenti e le immagini di ciò che veramente vive e si agita dentro e fuori di noi e altrimenti li considerai che come indici e transunti dal gran libro delle cose". Infine, più decisamente affini i due risultano a proposito del problema della scienza-sapienza, che vede interagire, nel "tribunale della coscienza", storia-morale-arte-religione, e dove la coscienza è intesa come immedesimazione dell'intelletto col vero. Ancora ne *Il riscatto*, infatti, si legge; "l'uomo tanto giudica rettamente quanto rettamente conosce, e la scienza deve farsi coscienza, immedesimare l'intelletto col vero, e per cotal guisa rendere l'uomo veramente arbitro di se stesso e fattore del proprio destino. F...11 nell'ignoranza e nell'errore non esser né libertà, né morale, e però la scienza venire direttamente da Dio, e come dono della sua grazia doversi aver in conto di preziosa e sacra". Le citazioni sono tratte da A.GRAF, *Il riscatto*, Milano, Treves, 1901, pp.40; 41; 51.
- (5) La citazione è tratta dal preambolo al IV capitolo del *Discorso sulla storia longobardica*; i corsivi sono di Graf; in A.GRAF, *Il romanticismo del Manzoni* (1895), in Foscolo, Manzoni, Leopardi, op.cit., p.32.
- (6) A.GRAF, *Il riscatto*, op.cit., p.47.
- (7) A.GRAF, *Il romanticismo del Manzoni* op.cit., p.82. Il corsivo è mio.
- (8) A.GRAF, *ibid.*, pp.70-71.
- (9) A.GRAF, *ibid.*, p.71.
- (10) "L'arte non è lilla specie di capriccio divino che si sbizzarrisce solitario in uno spazio vuoto.

L'arte appartiene alla vita, e non può ignorare la vitae deve obbedire alla vita. n.77 La formola l'arte per l'arte ha dunque una parte di vero e una parte di falso, e la sola formola interamente vera parrai sia questa: l'arte per l'uomo. A.GRAF, Preraffaelliti, simbolisti ed esteti, op.cit., p.343

- (11) Graf, nel definire e nel difendere il Manzoni come romantico contro le frequenti appropriazioni in campo "realistico", partendo dalla individuazione, nei Prmessi sposi, di un'unità sociale, ma anche, e soprattutto, di un'unità logica ed estetica, sostiene che, in effetti, "Di fronte alla realtà, il romanticismo fu più attivo che non il realismo. Esso concedeva all'arte molto che il realismo le nega: esso voleva la concentrazione, la composizione, la scelta e quella che Taine chiamò convergenza delle impressioni". A.GRAF, Il romanticismo del Manzoni, op.cit., p.62. Nella stessa direzione, esteso il discorso a tutta la produzione ottocentesca, si muove l'intervento di Frye, che ulteriormente sistema il rapporto fra le categorie estetiche di realismo e romanticismo, quando afferma: "Il secolo XIX era un'età di pittura, di rappresentazione, di fiction realistica e di critica analogica o, come generalmente la chiamo, allegorica, che avvicina le opere letterarie come documenti storici o psicologici. [...] L'inizio di una nuova specie di critica è contrassegnato da *The Decay of Lying* di Wilde per il quale, dal momento che la vita non ha forma e la letteratura ce l'ha, la letteratura sta buttando via la sua qualità distintiva quando cerca di imitare la vita. Ne segue, per Wilde, che ciò che viene chiamato realismo non crea, ma può soltanto registrare cose su un livello sub-creativo: "la vita va più veloce del Realismo, ma il Romanticismo è sempre davanti alla vita.". N.FRYE, *La scrittura secolare*, Dologna, Il Mulino, 1978, p. 58.
- (12) "All'estremo del realismo viene ci?) che è chiamato spesso "naturalismo" e all'estremo di quello lo spirito che da forma vaga fra materiale documentario, espositivo o reminiscente, incapace di trovare una chiara linea narrativa dal principio alla fine". N.FRYE, *ibid.*, p.49.
- (13) Frequenti sono i rimandi, nel corso di tutta la produzione storico-critica grafiana, a questi poeti come a maestri di moralità e di stile; si pensi alla prefazione alle Poesie di Giacomo Zanella, Firenze, Le Monnier, 1933, e all'epistolario intrattenuto con Rapisardi, alle Lettere a un amico triestino, in cui più studiosa è la cura per questi "minori".
- (14) A.GRAF, *Il romanticismo del Manzoni*, op.cit., p.26.
- (15) A.GRAF, *ibid.*, p.27
- (16) Si badi che non si tratta di una fedeltà alla ragione illuministica tout court quanto piuttosto alla ragione portorealistica, così profondamente implicata nelle sottigliezze argomentative intorno alle verità morali e spirituali della religione cattolica. Quanto poi alle sottigliezze, Graf sembra rimproverarle a Manzoni, specie quando lo sorprende a disquisire nel Discorso sopra il romanzo storico in modo "troppo sofisticato" e più propriamente riconducibile a modelli di una abilissima "esercitazione da atleta logico", un po' don Ferrante [...] (nel) soverchio rampollar di pensieri sopra pensieri". Tant'è vero che, sottolinea lo stesso Graf, quasi a prevenire tali accuse e a pararsene, Manzoni ebbe a scrivere: "J'ai remarqué que l'on appelle assez so vent subtilizer (corsivo nostro), ce qui pourrait s'appeler en d'autres termes: toucher le point de la question". La citazione del testo manzoniano deriva da: A.MANZONI, *Dialogue entre un homme du monde et un poète*. Opere inedite o rare, pubblicate da R. BONGHI, Milano, 1883, vol.II, p.43; i virgolettati sono in A.GRAF, *Il romanticismo del Manzoni* .op.cit., p.33.
- (17) A.GRAF, *ibid.*, p.80.
- (18) P. VALER_Y, *Cahiers*, II, èd. par J.ROBINSON, Paris, Gallimard, 1974, p.1185.

- (19) E. PARATORE, Manzoni e il mondo classico, in "Italianistica", gen.- apr. 1973, pp. 7⁶-132.
- (20) A. GRAF, Preraffaelliti, simbolisti, esteti, op.cit., p.341.
- (21) A. GRAF, Il romanticismo del Manzoni, op.cit., p.55.
- (22) A. GRAF, Preraffaelliti, simbolisti, esteti, op. cit., p.341.
- (23) A. GRAF, ibid., p.322.
- (24) P. VALERY, Cahiers, II, op.cit. , p. 1086.
- (25) P. VALERY, ibid., p.1159.
- (26) A. GRAFI, Il romanticismo del Manzoni, op. cit., p. 37. Ma già nel saggio La letteratura dell'avvenire del 1891, ora in Foscolo, Manzoni, Leopardi, op. cit. aveva ribadito il valore gnoseologico della fantasia in quanto è "piuttosto nemica anziché attrice di errori, perché agevolando essa il moto delle idee, e mutando e rimutando i congiungimenti e le relazioni loro, impedisce, o non lascia che durino a lungo, quelle tenaci associazioni illegittime che sono per l'appunto gli errori. Il che non vuol già dire che essa sia nemica della finzione", p. 157.
- (27) A. GRAF, Letteratura dell'avvenire, op. cit., p.357. A conferma di queste asserzioni, valga riportare il pensiero di Frye sul rapporto immaginazione realtà: "L'immaginazione è il potere costruttivo della mente il potere di costruire unioni dalle unità. In letteratura l'unità è il *mythos*, o narrativa; le unità sono metafore, cioè immagini connesse primariamente l'una con l'altra, anziché separatamente con il mondo esterno [...] La "realtà" è tutto ciò con cui l'immaginazione opera che non sia essa stessa. Abbandonata a se stessa l'immaginazione può raggiungere solo una facile pseudoconquista delle sue proprie formule, produce il rigidamente convenzionalizzato. L'unità formulaica, o frase, o storia, e la pietra angolare della immaginazione creativa, la cui più semplice forma chiamo archetipo. Essa deve adattare le sue unità formulaiche alle esigenze del mondo, così da produrre ciò che Aristotele chiama l'impossibilità probabile. La tecnica fondamentale usata è la traslazione, l'adattamento di strutture formulaiche ad un contesto grossolanamente credibile". N. FRYE, La scrittura secolare, op. cit., pp.47-48.
- (28) In proposito, si deve rinviare all'intervento, ancora inedito, di L. DELA, Manzoni e la teoria erronea del romanzo (Convegno Nazionale di Studi Manzoniani, Lecco 29-30-31-10 1976), nel quale lo studioso puntualizza il dibattito teorico-critico sullo statuto del romanzo storico, quale si è venuto proponendo nella riflessione manzoniana e ovale si è poeticamente compiuto nei Promessi sposi.
- (29) Eccezionale risulta questo ulteriore riscontro, datato negli appunti di Valéry su immaginazione ed evolucionismo: "Naturalisme et impressionisme ont diminué l'imagination comme valeur propre dans les arts. La science XVIII / XIX- type positivisme. Mais pendant ce temps, de grandes imaginations s'introduisaient. Faraday, Darwin, evolution est imagination" (corsi nostri). P. VALERY, Cahiers, II, op.cit., p.907. Inoltre si tenga conto anche dello sforzo continuo sostenuto da Graf per affermare i diritti della scienza e dell'arte che, pur autonome per statuto, partecipano in modo indiscernibile alla costituzione dell'unità culturale ai fine '800 - primi '900, in quanto "L'arte può, anzi deve giovarsi della scienza; non deve, né può confondersi con essa" (Preraffaelliti, simbolisti, esteti, op. cit., p.341), perché fare arte, cioè "idealizzare, non vuol dire non vedere, e abbandonarsi all'impressione e all'istinto; ma vuol dire scegliere tra ciò che s'è veduto, tra ciò che s'è giudicato. L'ideale vero e legittimo nasce, non da ignoranza né da scienza.

La dottrina dell'evoluzione consacra l'ideale" (La letteratura dell'avvenire, op. cit., p. 361). Le "illuminazioni" epigrafiche di Valéry sui rapporti di necessità-libertà che intercorrono tra arte e scienza, suonano allora come sviluppi e definizioni delle tesi intuite dal nostro." Sc[ience] à p[our]but -Création de l'imitable. La science a pour condition l'acquisition (dèfinitive en soi) d'une capacité de Refaire l'addi[tiv]ité des resultats. Ce n'est pas telle expérience qui est Science. Une expérience est ouvre d'art. Il faut en soustraire q[uel]q[ue] chose qui ne dépend plus de la manière de ferire. Donc le Faire abstrait. Or le Faire abstrait est l'imitable = la valeur de possibilité de refaire tandis que la valeur de l'oeuvre d'art c'est tout le contraire. Le grand savant en tant qu'artiste est donc--l'inimitable crateur d'imitable. Remarque - L'artiste peut (ou doit) cependant se rapprocher du savant, en tant qu'il a conscience de la quantité de Faire abstrait qui est impliqué dans son Faire-concret et qu'il tend à imiter lui-même, pour s'ajouter à lui-même -donc l'additivité (1943. Sans titre, XXVI, 857). [...] De sorte [que] science et art sont presque indiscernables dans la période de l'observation et de la méditation - pour se séparer dans l'expression - se rapprocher dans l'ordonnance - se diviser définitivement dans les résultats. (1905. Sans titre, III, 509)". P. VALÉRY; Cahiers, II, op.cit., p.914; p.926.

- (30) A. GRAF, Il romanticismo nel Manzoni, op. cit., p. 61.
- (31) La citazione dal RIB OT è nel capitolo: Perché si ravvede l'Innominato, in Foscolo, Manzoni, Leopardi, op. cit., p. 92.
- (32) P. VALÉRY, Cahiers, II, op. cit., p. 1182.
- (33) A. GIDE, Dostoievski, Paris, Gallimard, 1970, p. 154.
- (34) A. GRAF, Il romanticismo del Manzoni, op. cit., p. 66.
- (35) A. GRAF, Ibid., p. 52.
- (36) La citazione risulta propriamente una contaminazione e una estrapolazione, adattata al concetto di attività estetica in Manzoni, tratta da alcune caratterizzazioni intorno al verso classico, che si possono leggere in P. VALÉRY, Cahiers, II, op. cit., p. 1111.
- (37) Si leggano le importanti pagine di M. BACHTIN, Estetica e romanzo, Torino, Einaudi, 1979, in part. cap.: La parola nel romanzo Tino. 67-230).
- (38) È questa la tesi sostenuta da G. LONARDI, Graf: il lavoro perduto - La rima, Padova, Liviana, 1971.
- (39) A. GRAF, Preraffaelliti simbolisti, esteti, op. cit., p. 327. Si confrontino queste affermazioni con le analoghe ricerche sulla rima, fatte da Valéry, che ben qualificano la centralità della figura di Graf nella cultura novecentesca. " La rime a pour fonction profonde de rappeler sans cesse à l'esprit sa structure et sa trame èlémentaire, naïve; car le véritable détail du fonctionnement mental n'est pas plus "rationnel", plus libre, moins futile que des bouts rimés ne le sont. Il est très remarquable que l'artifice disciplinaire de la rime vise (sans que ce fût jamais un projet préconçu) à reproduire conventionnellement, systématiquement. l'enchaînement naïf perpétuel des hasards de la conscience et représente en somme l'improbabilité de notre succession propre. [note: C'est un miracle que les suites de nos états forment enfin quelque chose qui en sort indépendant (le monde) et c'est un miracle si un discours rimé donne enfin un sens]. La pensée de qui fait des vers est sans cesse ramenée par la violence que lui fait périodiquement cette règle à ses propres hasards, et conduite à les provoquer, à les exploiter. La poésie rimée serait impraticable si l'allure de notre esprit n'était pas capable de boucles capricieuses, s'il ne consistait pas en une broderie infinie, si nous ne pouvions sortir de notre "idée" et y revenir, et toucher mille choses autour d'elle". P. VALÉRY, Cahiers, II, op.cit., p.1084.

(40) P. VALERY, *ibid.*, p.1159.